L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle Série N° 85 - Février 1962

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté* (*livres, solfèges, etc.*) *est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*
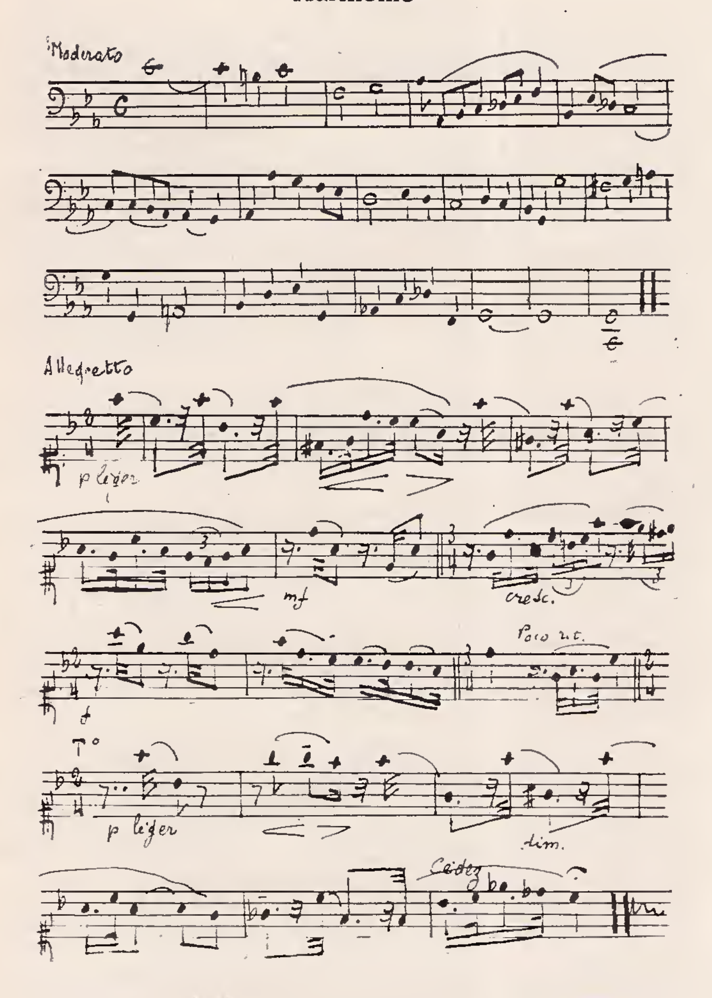
EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1961
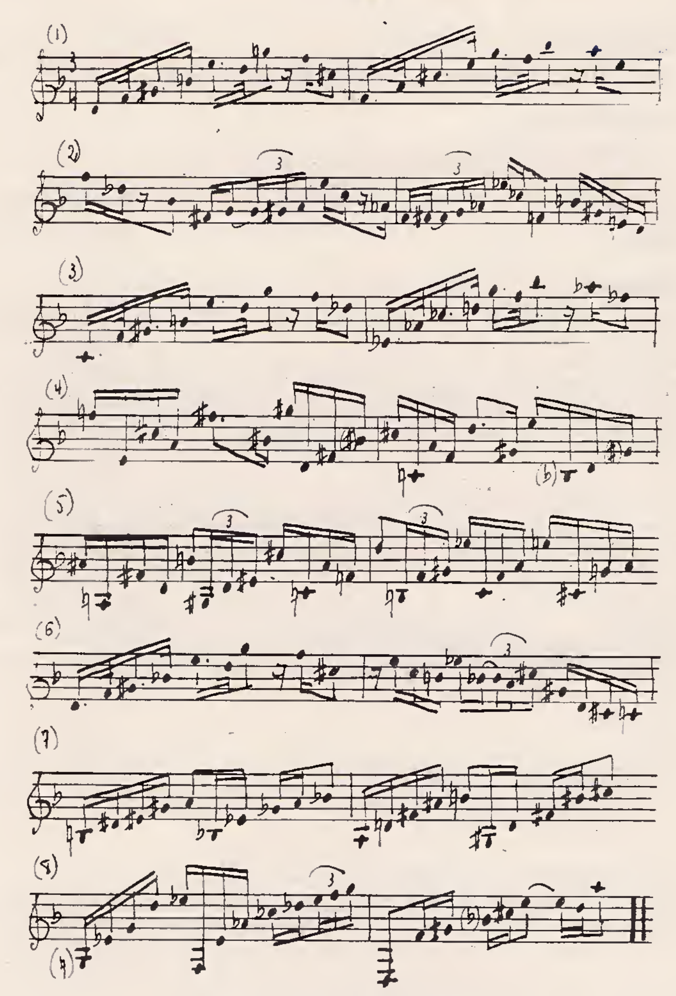


VILLE DE PARIS - 2e Partie

Harmonie



VILLE DE PARIS - 2e Partie

Dictée



Histoire de la Musique

Moussorgsky déclare qu'impression, musique et paroles constituent un tout indissoluble, dans la découverte d'une vérité universellement humaine.

Dans ses mélodies, nous trouvons un sens de l'humain, une pénétration psychologique, un réalisme en profondeur, qui représentent vraiment un fait nouveau dans la musique.

Le recueil de mélodies « Chants et danses de la mort » vous semble-t-il apporter la preuve de ce qui précède ?

(suite page 24/140)

CONCOURS 1962

C.A.E.M. (1re et 2e Parties)

1re PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le mercredi 2 mai 1962.

2e PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le lundi 28 mai 1962.

Les inscriptions, qui seront closes le 28 février 1962, sont reçues au Secrétariat des Académies.

Le centre d'examen est fixé à Paris.

CLASSES PREPARATOIRES (Lycée La Fontaine)

Le concours d'entrée commencera le lundi 25 juin.

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à NF. 35.

(1) Voir E.M. nos 82, 83 et 84, nov., déc. 1961 et janv. 1962.

Serge Prokofieff : *PIERRE ET LE LOUP*

par René KOPFF

Partition :

Hawkes & Son (London) LTD. B & H 8740.

Enregistrements :

Parmi les nombreux enregistrements, citons :

Etcheverry (Fon. 663.504) - Karajan (Col. FC-25.108) - Kostelanetz (Phi. EIR-1003) - Markewitch (Vsm Falp-30042) Lehmann (D.G. 17.118) - Rojdestvenski (Cdm. LDA-8187) - Wolff (Dec. 133.873).

L'Auteur :

Serge Prokofieff (1891-1953) est l'un des plus grands compositeurs russes du xxe siècle. Il a commencé sa carrière comme pianiste et compositeur itinérant, se produisant dans toutes les grandes capitales musicales et subissant les influences modernistes du début du siècle. Après les années d'émigration (1918-1935), il revint se fixer en Russie et suivit une esthétique nouvelle, plus réaliste, plus teintée de folklore, plus accessible au grand pubilc, en somme plus soumise à l'idéologie culturelle de son pays. A propos de ce retour qui avait causé à l'époque une grande surprise et une certaine sensation dans les milieux artistiques occidentaux, Prokofieff déclara lui-même : « Je suis arrivé à la conviction qu'il est à la longue malsain pour l'artiste d'errer çà et là, complètement détaché des sources nationales de son inspiration créatrice. »

Son œuvre comprend plus de 130 numéros d'op., plus de 350 titres. On y dénombre :

8 opéras, dont *L'Amour des trois Oranges* et *Guerre et Paix*.

7 ballets, dont *Cendrillon*.
7 symphonies, dont celle dite « classique ».
7 cantates ou oratorios.
5 concertos et 9 sonates pour le piano.

Des musiques de scène et de film, etc.

Plusieurs titres de son catalogue nous montrent la tendresse particulière de « l'Oncle Serjoscha » pour les enfants et leurs contes favoris. Ne citons que « Cendrillon », « le vilain petit Canard », « les contes de la vieille Grand'-mère », la « Ballade pour un petit garçon qui est resté inconnu » et « Pierre et le Loup ».

PIERRE ET LE LOUP : Op. 67

C'est un conte symphonique pour enfants, pour orchestre et récitant. Prokofieff en a composé la musique et le texte en 1936, et la première audition eut lieu à Moscou, le 2 mai de la même année. L'intention de l'auteur était de familiariser les enfants d'une manière amusante avec les principaux instruments de l'orchestre symphonique.

Cet orchestre comprend ici :

Bois : 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette en la, 1 basson.

Cuivres : 3 cors en fa, 1 trompette en si bémol, 1 trombone.

Percussion : 2 musiciens,

1) Timbales, tambourin, triangle, cymbales,

2) Tambour militaire, castagnettes, grosse caisse.

Cordes : premier et deuxième violon, alto, violoncelle et contrebasse.

Prokofieff précise au début de sa partition : « Chaque personnage de ce conte est représenté par un instrument de l'orchestre: l'oiseau par la flûte, le canard par le hautbois, le chat par la clarinette, le grand-père par le basson, le loup par les trois cors, Pierre par le quatuor à cordes, les coups de fusil des chasseurs par les timbales et la grosse caisse. Avant l'exécution de l'œuvre il serait désirable de présenter aux enfants les différents instruments et de leur jouer les thèmes correspondants. Ainsi les enfants pourront apprendre à distinguer la couleur particulière de ces instruments pendant l'exécution. »

Mais l'importance réelle de ce conte dépasse son intention divertissante et pédagogique. Elle réside aussi dans sa très haute musicalité. Abstraction faite de sa liaison étroite avec le texte, cette musique n'est pas seulement et simplement descriptive, mais elle caractérise parfaitement et à l'aide de véritables motifs conducteurs les différents personnages, leurs relations et leurs actes. Le musicien pense toujours qu'il s'adresse à des enfants, et son souci de clarté et de simplicité, mais aussi de vérité, est constant.

Le chant de l'oiseau est représenté à s'y méprendre par la flûte, légère et gazouillante (1); la voix nasillarde du canard pleurnicheur par un thème expressif et mélancolique du hautbois (2). La démarche feutrée et souple du chat est caractérisée par la sonorité plus chaude de la clarinette (3). Le grand-père jovial et cossu, mais circonspect et prudent, se fait entendre dans la voix grave du basson (4). Les trois cors représentent le loup avec un sombre thème d'accords (5). Ce sont les cordes légères et chantantes qui dépeignent un petit Pierre guilleret et insouciant (6). Rien de plus naturel que d'imiter les coups de feu des chasseurs par les timbales et la grosse caisse (7), alors que l'arrivée de ces chasseurs est accompagnée par un énergique thème de marche (8).

Comme nous le constaterons dans l'analyse détaillée, certains de ces thèmes sont essentiellement malléables et changent de rythme et d'expression suivant les situations contrastantes. Et, malgré que leur apparition illustre musicalement les différentes péripéties d'un texte littéraire, un réel souci d'équilibre architectural a guidé Prokofieff dans l'élaboration de cette œuvre. Aussi est-il possible d'y distinguer trois grandes parties subdivisées elles-mêmes en épisodes bien bâtis, souvent suivant le principe ternaire ABA. Le thème de Pierre revenant le plus souvent pourrait presque être considéré comme le refrain d'un grand rondo symphonique.

Première partie : présentation de tous les personnages, c'est-à-dire les différents thèmes les caractérisant, sauf celui des chasseurs.

Deuxième partie : développement de l'action jusqu'à son dénouement heureux : la capture du loup et l'arrivée des chasseurs.

Troisième partie : Reprise dynamique des principaux thèmes dans le cortège triomphal vers le jardin zoologique.

Analyse :

La première partie comporte d'abord la présentation d'une paisible famille d'êtres familiers à tous les enfants: un petit garçon, un oiseau, un canard, un chat, un grand-père. Le petit différend chat-oiseau n'est pas bien méchant, et le vrai conflit n'est noué qu'avec l'arrivée du loup.

Le thème de Pierre est exposé deux fois par les cordes, la deuxième fois avec un joyeux contretemps piqué au haut des violons. Suit le thème de l'oiseau qui comprend deux éléments répétés deux fois; violon et hautbois, puis clarinette, s'associent alternativement à la flûte. Un petit intermède des cordes forme la transition vers le retour

du thème de Pierre orné par le sifflement de l'oiseau. Voilà un premier ensemble ternaire bien équilibré.

Arrive le canard. Son thème orné d'un contrepoint à la clarinette, au basson et à l'alto est répété deux fois, cependant que l'oiseau siffle gaiement. Une phrase intermédiaire des cordes construite sur l'élément accompagnateur conduit à la reprise du thème du canard orné par des arpèges de la flûte. Un petit épisode descriptif (discussion entre le canard et l'oiseau) termine ce deuxième ensemble également de construction ternaire.

Mais voici le chat. La clarinette câline joue deux fois ce thème ponctué d'abord par la seule contrebasse, puis par le quatuor à cordes complet. Nouveau passage descriptif : poursuite de l'oiseau par le chat et coin-coin du canard. Et pour terminer ce troisième ensemble ternaire, la clarinette et les cordes reprennent encore deux fois le thème du chat ponctué de quelques notes de flûte.

C'est maintenant le tour du grand-père-basson accompagné par les cordes. Le thème de Pierre aux cordes et à la clarinette fait office de partie centrale de ce quatrième ensemble, et, comme il se doit, le basson reprend le thème du grand-père qui emmène Pierre par la main.

Sur un trémolo des cordes, trois cors jouent le thème du loup qui sort de la forêt. C'est avec son apparition qu'on passe à la deuxième grande partie, plus librement construite, plus dramatique et plus souvent descriptive. La clarinette monte; le chat grimpe sur l'arbre. Le hautbois s'affole; c'est la précipitation du canard. Puis le loup l'attrape et l'avale. Epilogue de cet épisode dramatique : le thème douloureux et expressif du canard.
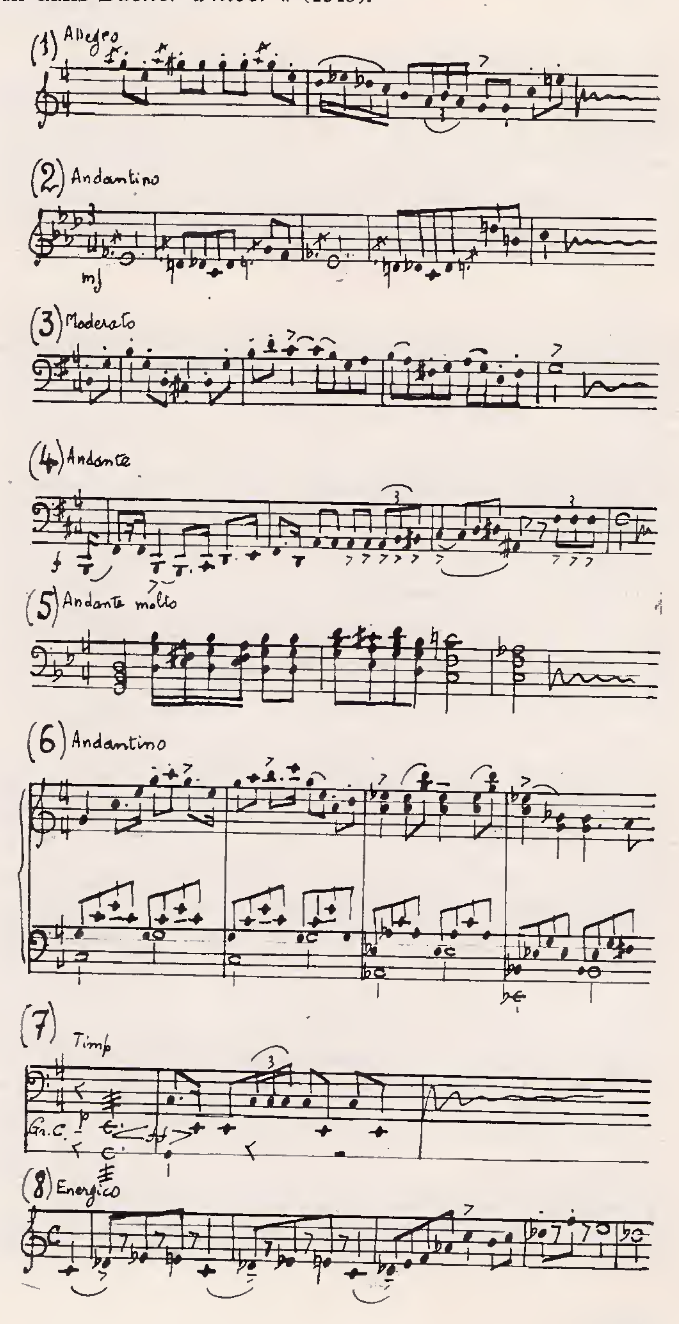
Nouvelle situation; nouvelle présentation des personnages en présence : les thèmes du chat et de l'oiseau sur leur branche. Puis le thème du loup gourmand rôdant autour de l'arbre, orné par le thème du chat, puis de l'oiseau, qu'il envie et qui le narguent du haut de leur perchoir. Enfin le thème de Pierre qui observe derrière le portail. Une phrase des violoncelles et du basson élargit le thème de Pierre en action. Puis passage descriptif : Pierre grimpe sur l'arbre. Et puisque c'est sur l'ordre de Pierre, l'oiseau qui voltige autour de la tête du loup, c'est encore le thème de Pierre dans les hauteurs de la flûte, accompagnée par une clarinette agile, les cordes et le tambour. Le thème du loup vorace est entrecoupé de cadences en accords marcatissimo. Et la flûte reprend à nouveau le thème de Pierre qui forme pour ainsi dire le refrain continuel de cet épisode, terminé par de furieux accords sf du tutti. Un trait descendant des violons décrit le mouvement du nœud du lasso; un fortissimo marcato et furioso dépeint la fureur du loup attrapé; un thème carré des trombones et des basses, entrecoupé par de forts accords du tutti, marque les efforts désespérés du loup qui essaye de se dégager. Et pendant que Pierre attache la corde, c'est aux cors et aux bassons qu'on entend le thème transformé du loup, qui est ensuite repris authentiquement en guise de conclusion.

Le drame va se terminer. Un rythme de marche s'établit aux cordes pincées et se renforce rapidement. Les bois chantent le thème énergique des chasseurs que scandent des coups de cymbales et que termine un solo des timbales et de la grosse caisse représentant les coups de fusil. La phrase est reprise par les cuivres et se termine encore par les coups de feu de la batterie. On entend alors une aimable danse de joie aux cordes. C'est le thème de Pierre transformé en danse à trois temps; et les bois répondent jovialement aux cordes; à la reprise du thème la flûte l'orne encore de ses joyeux arpèges.

La troisième grande partie est une marche triomphale au cours de laquelle défilent une dernière fois les différents personnages du conte. Aux cordes pincées et aux bois s'établit le joyeux rythme de la marche des chasseurs. Le thème de Pierre, en tête, prend une allure martiale aux cuivres. Après Pierre, c'est le thème des chasseurs qui retentit aux trompettes en sourdine et au hautbois. Puis le thème du loup aux cors est accompagné par des trilles de la clarinette et du basson. Le retour du thème des chasseurs, con brio, accompagné par un tutti débridé, forme la conclusion de cet ensemble ternaire chasseurs-loup-chasseurs. Suit un duo de la clarinette et du basson. C'est le grand-père et le chat qui ferment le cortège. Et le refrain triomphant de Pierre est repris au tutti, plus éclatant encore qu'au début. L'oiseau, tout fier, s'ébat gaiement au-dessus de la marche des chasseurs. Puis un passage un peu douloureux interrompt un instant cette marche : c'est le thème du canard. Mais, note optimiste indispensable pour la sensibilité enfantine, lui aussi est encore vivant, même si c'est dans le ventre du loup.

Une courte et brillante coda en triolets rapides associe encore une fois aux cordes les bois, puis les cuivres et la batterie.

Cette œuvre magistrale n'est pas seulement un agréable divertissement pour les enfants, mais elle charme aussi bien les oreilles des auditeurs adultes et avertis. C'est une réussite unique parmi les œuvres musicales destinées aux enfants, une réussite telle que même Prokofieff n'a plus réussi à s'égaler lui-même, ni dans *Jour d'été* (1941), ni dans *Bûcher d'hiver* » (1949).



En décembre 1960, s'est tenu au Centre International d'Etudes Pédagogiques de Sèvres, sous la direction de M. l'Inspecteur Général Georges Favre, un stage d'Education Musicale intitulé : « MUSIQUE ET CIVILISATION ».

Nous sommes heureux de vous présenter, à partir de ce numéro, les exposés de :

Mlle CUSENIER : **Humanisme et Musique en France;**

Mlle LORIN : **La Culture musicale dans les classes terminales** (numéro de mars 1962);

Mlle P. DRUILHE : **L'Iconographie musicale** (numéro d'avril 1962).

HUMANISME ET MUSIQUE EN FRANCE

par S. CUSENIER

Agrégée de l'Université
Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine

Qu'il me soit permis de vous dire ici, en cette séance inaugurale, toutes les raisons que vous avez, vous, jeunes professeurs, de croire en votre métier, en vous rappelant par quel cheminement lent et parfois difficile la musique en France, là où vous êtes appelés à faire œuvre utile, s'est imposée au public cultivé, comment dans notre monde moderne l'enseignement musical peut promouvoir la musique au rang « d'humanité ».

⁂

L'humanisme, dont il sera question ici, ce n'est point en particulier le courant historique nourri d'antiquité gréco-latine, soubassement de la Renaissance du XVIe siècle, mais une conception philosophique, transcendant le temps, une façon de penser et de sentir, « une manière de vivre », qui repose au premier chef sur l'affirmation de l'homme dans l'univers en tant que sujet et objet, sur la connaissance de l'homme en soi et hors de soi, cette connaissance s'enrichissant continuellement par la culture et l'expérience. Et à cause de celà précisément l'humanisme ne peut être statique. L'humanisme dont se réclamait Erasme de Rotterdam n'est pas tout à fait le même que celui dont parlait Gide lorsqu'il écrivait : « Il n'y a d'art qu'à l'échelle humaine », ou celui que définit Sartre dans son livre *L'existentialisme est un humanisme*. Ce qui change dans l'humanisme c'est la notion d'homme et des qualités spécifiques qu'on lui prête, et c'est en fonction de cette évolution qu'en France, au moins, la musique a été plus ou moins honorée, plus ou moins justifiée.

Jusqu'au XIXe siècle, la conception de l'homme procédait d'une optique toute intellectuelle héritée de l'antiquité grecque. Depuis la Renaissance, l'homme par définition c'est « l'homo sapiens » d'Aristote, « l'animal » dont la spécificité est d'être doué de raison. L'esprit, l'intellect distinguent seuls l'homme des autres êtres vivants, végétaux et animaux doués seulement de qualités végétatives et sensitives. Ceci étant, il est bien évident que les arts, et parmi ceux-ci, ceux qui relèvent surtout de la sensibilité comme la musique, ne peuvent exprimer l'homme comme objet ou comme sujet pensant au même titre que la philosophie, la tragédie ou la sculpture. Si au XVIe siècle, dans le monde cultivé, il y a eu, un temps, tentative d'union, de fusion même, entre poésie et musique, c'est très vite au bénéfice de la poésie qui s'annexe la musique.

Cette inféodation au verbe et à l'intellect restera le trait marquant de l'histoire musicale en France jusqu'au XIXe siècle. Le rôle qu'on assigne alors en France à la musique — et la musique c'est essentiellement l'opéra car la musique instrumentale est fort peu prisée encore — est bien déterminé : Il s'agit pour elle de décrire et de peindre la nature, de repeindre ce que la parole a déjà évoqué, de donner à celle-ci un relief nouveau, « une présence, une acuité plus grande ». Elle est là simplement pour confirmer les paroles. Lulli pensait que le vrai but de la musique c'est l'expression de la pensée, des sentiments, des passions, mais des passions contenues, car le classicisme est une sorte de pudeur. Grétry, au XVIIIe siècle, définit la musique comme « la pantomime de l'accent des paroles », et Rousseau, très écouté en son temps dans le monde musical, affirmait qu'un « chant qui ne dit rien n'est rien », et il condamnait comme genre inférieur la musique, simple combinaison sonore. Telle quelle, et malgré ses efforts pour satisfaire l'humanisme purement intellectuel du temps, malgré les concessions constantes des musiciens à des buts extérieurs à leur art, la musique est inégalement appréciée par l'élite intellectuelle et par le public cultivé de l'époque. Pour La Fontaine, pour La Bruyère, pour Boileau, la musique ne peut atteindre la vérité; « elle ne peut exprimer la grandeur d'un caractère ». Pour Saint-Evremond, pour Bossuet, elle endort l'intelligence et les consciences; c'est tout simplement le langage dangereux de la sensualité, d'autant plus dangereux qu'il use de séduction. Pour Madame de Sévigné c'est un divertissement pour les oreilles, mais aussi pour les yeux; et c'est bien ainsi qu'on la considère généralement au XVIIe siècle.

A l'époque suivante, la musique, beaucoup plus appréciée dans l'ensemble, est réhabilitée par les philosophes. Rousseau, Diderot militent pour lui donner une place de premier plan, et leur campagne trouve résonance dans le monde des salons. C'est que la musique devient le langage nécessaire de cette époque qui se veut sensible, souvent tendue et déjà passionnée. Jusqu'alors elle était pour ainsi dire gênée par une optique purement rationnelle de l'univers et de l'homme, elle n'était considérée que comme l'expression accessoire et sonore de l'intelligence ou de la sensibilité surveillée par l'esprit. Désormais elle n'est plus art secondaire, enjolivure agréable, divertissement supérieur; mais elle apparaît comme le moyen idéal d'exprimer de façon immédiate la force et l'énergie des passions, au théâtre comme dans la vie. Diderot, dans une espèce de prémonition de l'opéra wagnérien, souhaite comme possible l'union harmonieuse dans l'œuvre d'art intégrale de la poésie, de la philosophie et de la musique, celle-ci devant exprimer ce qu'il y a de violent dans les êtres. Et c'est Glück qui représente le mieux l'idéal musical des encyclopédistes, en ce sens que ses opéras « ne se cantonnant point aux soupirs de l'amour, connaissent les emportements de la furie et de la douleur ». Au fur et à mesure que s'affirme — ô combien modérément encore — le sensible chez l'homme, la musique se voit assigner une importance nouvelle, et le musicien peut, comme sujet créateur, s'affirmer de façon plus libre, plus originale.

Mais la musique, davantage honorée et justifiée, reste encore représentative d'un certain univers dominé par l'homme, complexe de raison et de passion; elle n'existe encore que dans ses rapports avec la vie psychologique. Comparativement au XVIIe siècle, il n'y a pas transformation radicale, mais différence de degrés entre le rationnel et le sensible. Mais c'est déjà beaucoup pour l'avenir musical.

Au XIXe siècle se situe la révolution dans les rapports de la musique et de l'humanisme. C'est à ce moment-là que se situe l'extraordinaire promotion de la musique liée à l'évolution même de la notion d'homme, à une nouvelle conception de l'univers. Et c'est surtout après 1850 que s'établira la véritable coupure. Avec le XIXe siècle voici venu en effet le temps où le rationalisme donne des signes de fatigue. Malgré l'Institut féru de traditions, l'homme d'Aristote, d'Erasme, de Voltaire a vécu. Le concept d'homme s'élargit. Anthropocentrisme encore, bien sûr; culte de l'homme toujours, mais avec deux innovations fondamentales : d'abord le primat avoué, triomphal de la sensibilité sur la raison : états d'âme, angoisses, colères, douleurs, joies valent la peine d'être peints pour eux-mêmes. Mais aussi et surtout changement radical dans les rapports entre l'homme-sujet et l'homme-objet, l'objectivisme faisant place à un moi hypertrophié se projetant sur le monde extérieur, modelant celui-ci, le déformant comme le font par exemple Chateaubriand et Musset, Girodet ou Delacroix. La musique, continuant l'évolution commencée au XVIIIe siècle, ne devait que gagner à cette nouvelle conception; elle finit de s'affranchir du substratum intellectuel sur lequel elle avait souvent vécu; elle est désormais, dans son domaine, avec les moyens qui lui sont propres, aussi apte, plus apte même parce qu'elle est plus subtile, à rendre les cheminements plus ou moins tortueux de l'âme et du cœur. Ce n'est pourtant pas en France, mais dans les pays germaniques ou slaves que l'on trouvera, parmi les musiciens, les plus délicats analystes de la sensibilité humaine. Berlioz mis à part — et lui, peint surtout la fatalité torrentielle des passions — nous n'avons personne à opposer à Schubert, à Schumann ou à Chopin. Cependant quel que soit le moyen d'expression choisi, le monde créé par l'artiste garde toujours quelques liens avec celui que nous connaissons, si déformé soit-il déjà par l'optique romantique. Les arts, à des degrés divers, restent tous « représentatifs ». Le monde, créé par la magie du verbe, du son ou de la couleur, reste la projection visible, intelligible de l'homme et de son univers.

C'est après 1850 que de nouvelles philosophies, de nouveaux mouvements littéraires, des conceptions poétiques nouvelles — sans doute réaction contre la morne civilisation matérialiste qui se dessine — proposent d'autres définitions de la nature et de l'homme; les arts renoncent aux valeurs fondamentales pour s'en donner d'autres. L'homme, en tant que sujet, s'affirme, cette fois, dans toute sa liberté, dans toute sa complexité, dans toute sa diversité insondable, mélange de raison, d'imagination, d'instinct, d'intuition. Il s'agit pour lui non plus de reconstruire le monde en l'interprétant plus ou moins, en le recréant de toutes façons à l'échelle humaine, selon des normes qui le rendent intelligible à tous. L'artiste devient désormais une espèce de démiurge qui crée un univers personnel, juxtaposé à l'autre, parfois sans rapports avec l'autre, transposition d'émotions, de visions intérieures. La vision objective, raisonnable ou passionnée, disparaît. Plus de peinture ou de musique imitative (il y aura toujours de nombreux attardés évidemment), plus de poésie descriptive. Le créateur est libéré de l'objet dans son existence matérielle et concrète. L'humanisme ne tient que par l'affirmation forcenée du sujet dans l'invention. Et bientôt d'ailleurs, ce qui compte ce n'est pas ce qu'est l'homme, mais ce qui est au-delà de l'homme. Ce que les arts doivent révéler, ce n'est pas concrètement ce qu'est le monde, mais ce qui est au-delà du monde, non pas l'apparence mais l'essence des choses. Le monde n'est pas un grand livre ouvert, c'est un abîme de mystères dont l'intuition rend bien mieux compte que l'intellect car ce que les sens perçoivent, ce que la raison explique est infime par rapport à ce qu'ils ignorent. L'artiste, c'est celui qui pénètre dans le domaine occulte des correspondances entre le matériel et le spirituel, cher à Baudelaire et aux symbolistes. Ce sont ses intuitions qui lui permettent d'aller au-delà des phénomènes et d'atteindre à une connaissance quasi-divine de l'au-delà. C'est l'instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme une correspondance du ciel. Paradoxalement, dans ce siècle souvent agnostique, passe un courant mystique qui le rapproche du Moyen-Age et de sa conception théophanique de l'univers, toute pénétrée de symboles exprimant un monde plus réel, plus authentique qui est au-delà du sensible. L'accent est mis sur l'irrationnel, sur l'intuition, sur le rêve.

Baudelaire, Verlaine, O. Redon traduisent ce même univers onirique. Et cette nouvelle vision affranchie de la représentation concrète donne à la musique la suprématie dans la hiérarchie des arts. C'est d'elle que se réclament presque tous les peintres, impressionnistes, nabis, surréalistes... Le vocabulaire des ateliers de Montparnasse et de Montmartre se truffe de termes musicaux. Peintres, musiciens, poètes se réunissent et discutent passionnément de leur art. Car la littérature est plus férue encore de musique : Baudelaire, Verlaine attendent de la musicalité de leur poésie un pouvoir incantatoire, plus tard Mallarmé groupe les mots selon leurs affinités musicales et tire des sons une étonnante puissance de suggestion. Si la musique exerce une espèce de prépondérance c'est que, le plus immatériel des arts, elle semble aussi bien douée pour exprimer l'ineffable qu'elle l'était mal pour traduire le monde des apparences; elle semble l'art le plus capable de réaliser par la souple beauté aérienne des sons les aspirations métaphysiques du temps, l'art le plus propre à créer ce monde de rêves auquel il tend. Fauré, Debussy, Duparc, s'ils prennent quelques leçons auprès des symbolistes et des impressionnistes, leur en donnent plus qu'ils n'en reçoivent.

Ce qui est important d'ailleurs pour l'avenir de la musique française, ce n'est pas tellement qu'elle exerce une véritable prépondérance — au moins dans le public cultivé d'avant-garde — mais c'est qu'elle ait conquis définitivement sa liberté par rapport aux autres arts et par rapport au monde extérieur. Affranchie désormais de tout souci représentatif, elle va pouvoir évoluer dans la ligne qui lui est propre, selon ses propres ressources, sans autres préoccupations que de créer de la beauté. Cette libération survivra aux nouveaux soucis de l'humain qui hantent les artistes à la fin du siècle et au début du XXe. Car cette vision éthérée de l'univers n'eut qu'un temps. Il y eut assez vite réaction du pensé, du solide, du construit, du concret. Très vite on revient au monde des phénomènes, et l'intelligence par des biais variés réaffirme son emprise. Mais ce monde nouveau, dense et puissant, n'a rien à voir avec l'ancien, celui d'avant le symbolisme et l'impressionnisme. La construction vigoureuse de Gauguin ou de Cézanne, la représentation violemment colorée et parfois tendue de Vlamynck ou de Dufy, la vision géométrique de Léger ou de Braque, de Delaunay ou de Gleizes, tout cela n'a plus dans sa structure même que des rapports lointains avec l'univers de Poussin, de Delacroix ou de Courbet. Et si l'humain redevient préoccupation majeure, cet humain a dépouillé toute sérénité : le milieu taré de Maupassant, le monde des filles de joie de Toulouse-Lautrec, les vieilles ravagées et les fillettes décharnées de Suzanne Valadon, l'évocation grise, sale et triste des faubourgs d'Utrillo, les clowns tragiques, douloureux et tendres de Rouault, l'atmosphère forcenée, presque démentielle des toiles de Vlamynck, les personnages étiques, exsangues de Picasso dans sa période bleue ou rose constituent autant de témoignages de cette conception pessimiste de l'univers humain, avec de temps en temps seulement le sourire amusé de Dufy ou la naïveté sereine du Douanier. Trouve-t-on des tendances parallèles dans la musique ? Non. Celle-ci continue à évoluer et à s'enrichir,

mais sans s'occuper des postulats nouveaux des autres arts. Elle a eu aussi ses poussées intellectualistes et constructives réagissant contre ce qu'on a appelé « les déliquescences » et les « titillations auriculaires » de l'impressionnisme, avec C. Franck et Vincent d'Indy, avec, dans un tout autre style la truculence solide de Chabrier. Elle a eu, avec le Groupe des Six et Stravinski, une espèce de soif d'ascèse en réaction contre l'extrême richese de la palette impressionniste et les excès de son verticalisme. Elle a eu ses retours à la tradition, ses innovations grandes et petites. Je ne citerai pas les noms qui illustrent la fécondité de l'invention musicale au début de ce siècle. Au reste, je ne voudrais pas me donner le ridicule de mal parler de ce que vous connaissez bien. Il arrive parfois, bien sûr qu'il y ait encore quelque similitude de caractère entre la musique et les autres arts contemporains, mais c'est le fait du même climat moral et mental dans lequel se forment et vivent poètes, peintres et musiciens, et non point parti-pris de dépendance ou de correspondance. La musique française est sortie transformée, vivifiée, libérée de la révolution esthétique des années 1860-1890. Cet affranchissement lui a donné de pouvoir exprimer de l'homme quelque chose de plus subtil, de plus secret que les autres arts et d'affirmer davantage le musicien dans son originalité créatrice.

⁂

Actuellement, dans un humanisme moderne qui se veut large, la musique a sa place parce qu'elle est langage d'homme, parce qu'elle est dans ses caractères spécifiques l'expression d'un univers qui n'est pas celui du poète, du romancier ou du peintre, mais qui est tout aussi valable, tout aussi authentique que le leur. Dans un pays comme le nôtre où l'intellect a toujours exercé une espèce de magistère, la musique s'est plus difficilement poussée qu'ailleurs, et c'est merveille qu'elle ait chez nous, de façon constante, gardé sa faculté d'invention et de renouvellement. Gênée parfois par les autres arts, parfois au contraire excitée, vivifiée par eux, elle est comme eux une connaissance et une esthétique. Il n'est point d'homme cultivé qui puisse maintenant ignorer la musique, et, s'il en est qui ne la goûtent pas c'est que — quelques cas pathologiques mis à part — ils n'ont pas eu le minimum d'initiation nécessaire. Et c'est là que se dessine nettement votre rôle de professeur d'éducation musicale.

Vous avez l'immense privilège dans le Second Degré d'ouvrir à la musique des sensibilités neuves que rien précisément ne semble orienter vers l'étude musicale. Votre rôle est de faire en sorte que la musique soit pour les enfants et pour les jeunes gens comme une « humanité ». C'est de votre enseignement, de votre richesse, de votre rayonnement que cela dépendra. Entendez-moi bien! il ne s'agit pas de quêter des secours et des encouragements officiels. C'est à vous de promouvoir la musique comme connaissance. Votre rôle est ingrat, soit. Mais il peut être finalement plus utile que celui de vos collègues des conservatoires qui prêchent déjà des convertis. Il vous faut former, il vous faut conquérir. Former le goût et la sensibilité par l'enseignement de la belle musique, comme le professeur de lettres le fait par le commerce de la bonne littérature; susciter peut-être des vocations précoces ou tardives parmi des élèves qui trouveront mieux à s'exprimer par la musique que par les disciplines intellectuelles. Il vous faut aussi et surtout conquérir les éléments indifférents ou rétifs, ceux qui, héritiers sans le savoir d'une longue tradition, ont le préjugé de l'intellect pur. A ceux-ci, donnez précisément l'impression que la musique n'est pas simple divertissement sonore ou technique hermétique; mais par des rapprochements, par des oppositions avec l'histoire, la littérature, la philosophie ou les arts plastiques (toutes choses que votre formation peut vous permettre) replacez la musique dans un ensemble culturel, et c'est ainsi que par le biais intellectuel vous arriverez parfois à conquérir d'excellents sujets que la forme d'esprit ou de sensibilité ne prédispose pas à aimer spontanément la musique. Vous n'en ferez sans doute pas des musiciens; vous pourrez en faire des mélomanes. Je crois à ce que vous pouvez faire, comme je crois à ce que je fais. Croyez aussi à votre rôle, mais en gardant toujours cette petite pointe de scepticisme excitant, nécessaire à un professeur s'il ne veut point tomber dans un optimisme béat. Je ne pense pas que vous, musiciens, vous ayez jamais regretté d'avoir été initiés à l'histoire de la civilisation dans ses expressions extra-musicales; je ne crois pas que vous ne ressentiez joie et enrichissement à savoir regarder une vieille abbaye romane ou une toile de Watteau, un marbre de Donatello ou une mosaïque de Ravenne. Vos élèves doivent éprouver la même joie lorsque vous leur faites entendre et comprendre les grandes œuvres musicales. Je voudrais que vous soyez tous persuadés du rôle fécond que vous pouvez avoir dans un enseignement qui se veut humaniste et que précisément vous arriviez à persuader vos élèves de la valeur profondément humaniste de la musique.

LES CONCERTS DE MIDI

109e CONCERT

Vendredi 2 Février, à 12 h. 30

TRIO VOCAL DE BRUXELLES

Emma PIEL, *soprano* - Gilberte DANLEE, *mezzo*
Michel HUYBRECHTS, *baryton*

Janine ANDRADE, *violoniste* — Nicole ROLET de CASTEELE, *pianiste*

I. Sonate, violon et piano — MONDONVILLE (1711-1772)
Janine Andrade, Nicole Rolet de Casteele

II. Non voglio amare...
Quando dentro al tuo seno...
Eccomi pronta ai bacci... — MONTEVERDI
Betrachtung des Todes
Abendgebet
An den Vetter — HAYDN
Le Trio Vocal de Bruxelles

III. Trois poèmes d'Apollinaire — Lucie VELLERE
Le Présent - Chanson - Hier
Quatre poèmes de Maurice Carême — J.-Henry GOHY
Il suffirait peut-être - Bonté
De la nuit bruissante de rêves
L'épicier de Londres
Le Trio Vocal de Bruxelles

IV. Sonate — RUYNEMAN
Allegro, Lento, Presto
Janine Andrade, Nicole Rolet de Casteele

Présentation : Jacques CHAILLEY

110e, 111e, 112e CONCERTS EN FEVRIER

Vendredi 9 Février

Lelia GOUSSEAU, *pianiste* - Irma KOLASSI, *cantatrice*

Vendredi 16 Février

Jean-Marie LONDEIX, *saxophoniste*
Pierre-Max DUBOIS, *pianiste*

Vendredi 23 Février

A. M. de LAVILLEON — Catherine DOFFIN, *piano et violon*
Martine JOSTE — Martine VERIGNON, *piano et violoncelle*

A l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie : 3, rue Michelet, Paris (6e). — Places: 3,50 NF - Etudiants, J.M.F.: 2,50 NF. Abonnements (5 concerts au choix): 14 NF Etudiants, J.M.F.: 10 NF.

ED. LALO : *SYMPHONIE ESPAGNOLE*

par A. GABEAUD

Partition :

Orchestre petit format, éd. Durand.

Bibliographie :

Biographies de : Servières, v. Dukas : Ecrits sur la musique - Landormy : Musique française (Livre II).

Enregistrements :

Intégraux : Dec. LXT-2801 - DG. 1907 - Duc. 320-C-124 - VSM : FALP-107 (Menuhin) - Col. FCX-427 (Oïstrak).

CONSIDERATIONS GENERALES

La Symphonie Espagnole, œuvre de maturité (1874) ainsi que le Concerto de violon de la même époque, fut écrite pour le célèbre violoniste navarrais *Pablo Sarasate,* ami du compositeur. *Sarasate,* renommé pour sa virtuosité, était aussi connu par ses œuvres très *ibériques* et souvent d'essence populaire, telles : *Cancion de gitanos, Jota aragonesa, Navarra, Zapateado, Habanera,* etc., aux titres suggestifs, et dont les mélodies et rythmes ont eu certainement une influence sur les matériaux musicaux de la *Symphonie Espagnole,* ainsi nommée autant pour son caractère que pour faire honneur au dédicataire Sarasate.

On connaît les difficultés que Lalo rencontra, d'abord pour suivre sa vocation musicale, ensuite se faire apprécier à une époque où la mode parisienne, toute à Meyerbeer et ses imitateurs, déniait aux musiciens français la possibilité de réaliser, comme l'Ecole allemande, des Symphonies et autres spécimens de musique instrumentale, malgré les tentatives de Berlioz (créateur du Poème symphonique) qui fut suivi d'abord par des étrangers (tel Liszt) avant d'être compris dans son propre pays.

Il fallut la ténacité et la persévérance d'un groupe de jeunes musiciens français et la fondation hardie d'une *Société Nationale de Musique* (1871), pour faire connaître, *imposer la musique française instrumentale* et triompher du goût perverti par les italos-meyerbeeriens. Inutile de dire que Lalo prit une part active à cette fondation et aux efforts de ses amis français. Lui-même, après de cuisants échecs (tel : Fiesque) qui l'avaient condamné au silence, reprit courage en écrivant d'abord un *Concerto* de violon, puis la *Symphonie Espagnole* que suivirent nombre d'œuvres instrumentales où s'affirment sa personnalité, sa maîtrise, la clarté d'un style élégant et sobre; alors le succès vint, la compréhension s'affirma avec la belle carrière du *Roi d'Ys* qui consola l'auteur des déboires de *Namouna* longtemps délaissé et seulement apprécié de nos jours.

L'ŒUVRE.

Lalo a voulu nommer *Symphonie* et non Concerto, cette œuvre pour *violon solo et orchestre*; il chercha à établir un équilibre judicieux entre l'orchestre et le soliste considéré comme *instrument principal* incorporé à l'ensemble, sans jamais être abandonné à la fantaisie du virtuose, plus préoccupé de faire valoir sa technique que l'expression musicale d'un ensemble dont il faisait tout de même partie; cette conception du soliste allait ouvrir la voie à d'autres musiciens, tels *Chausson* (Poème) ou *d'Indy* (Symphonie cévenole), et, plus tard, préparer la renaissance du Concerto (tombé bien bas au XIXe siècle), si florissant de nos jours.

Les thèmes de la *Symphonie Espagnole* demeurent toujours *très mélodiques* et d'essence populaire, par certains mélismes, la souplesse rythmique, de même l'appui de rythmes de danses, tout cela contribue à justifier le titre même de cette Symphonie. A part quelques passages, signalés au cours de l'analyse (tel le *Trio* du Scherzo en *sol mineur avec un la bémol*) les tonalités demeurent classiques, et on finit toujours par la tonique... *L'orchestration* reste traditionnelle, claire et simple, on y remarque la perfection d'écriture du *Quatuor,* comme dans toutes les pages orchestrales de l'auteur, quartettiste expérimenté qui connaissait à fond les ressources des instruments à archet, lesquels forment ici le fond même de l'orchestration, accompagnant ou soutenant le solo, quand ils ne prennent pas eux-mêmes la parole; les instruments à vent apportent plutôt l'accent ou la touche.

Les cinq mouvements de cette *Symphonie* comprennent : une *forme-sonate* à 2 thèmes, un *Scherzo,* deux *formes-lied* et un *Rondo.* Chaque morceau débute par une plus ou moins longue *préparation* à l'entrée du soliste, parfois très *expressive* (v. 4e mouvement) avec son *thème* ou ses *éléments* personnels souvent *repris* et travaillés dans les *développements*; au 1er mouvement, par exemple, le chant du violon commence par le même dessin de quinte qui ouvre l'introduction.

Composée en 1874, la *Symphonie espagnole* fut jouée pour la première fois le 7 février 1875, aux Concerts populaires; sa carrière commencée dans le succès se poursuivit heureuse, car cette œuvre est depuis longtemps populaire dans le monde entier. Souvent, hélas ! présentée amputée de l'Intermezzo et parfois d'une partie du Finale, ce qui est dommage et injustifiable, car jamais on ne ressent une impression de longueur dans l'audition intégrale, tant l'intérêt demeure soutenu jusqu'au bout.

ANALYSE

Orchestre :

Bois (par 2). Trompettes à pistons (2). Cors (4) différents tons, dont 2 à pistons. Trombones (2). Timbales, tambour, triangle. Harpe. Violon principal. Quatuor (certains instruments, tels le triangle, le tambour et la harpe ne figurent pas dans tous les morceaux, notamment le premier, le 3e et le 4e.

Premier mouvement : Allegro non troppo.

Forme 1er mouvement de Sonate à 2 thèmes.

I) **Introduction :**

Quinte interrogative, énoncée deux fois sur *si bémol-mol-fa* et qui sera le début du thème principal; elle est suivie d'un crescendo vigoureux arrêté sur deux accords tutti. Le violon principal reprend ce dessin sur : *la, la, mi* dominante du ton et le complète avec une grande fantaisie retombant sur la dominante dans le grave; l'orchestre reprend (page 2), puis c'est :

L'Exposition :

Le 1er thème (1) est donné aux Quat. bassons et trompettes; les basses le continuent jusqu'à la lettre (A) où tout l'orchestre (avec l'incise en octaves) prépare sur la Dominante, l'entrée du soliste, après un arrêt brusque FF. Le soliste fait « sa » petite introduction avec deux traits ascendants aboutissant à des accords secs; puis il s'empare du thème (1) 4 mesures après la lettre B et va le développer en une longue mélodie (*ré mineur*) soutenue très simplement de pizz. discrets, de tenues et de quelques rythmes assourdis intervenant parfois aux timbales; la 2e phrase de ce thème, très libre de rythme, plane très haut, puis descend dans le grave du violon, se complète de traits inflé-

chissant vers un passage modulant, confié à tout l'orchestre, et qui servira de transition (lettre C à D) (en passant, notons que la *première partie de ce thème* procède plutôt du chant grégorien et figure dans certaines pièces liturgiques, et aussi chez Bach (v. la Canzone d'orgue). Plus tard G. Fauré en fera le début de son *Madrigal...*) Une petite préparation introduit le 2e *thème en si bémol* (2) aux bassons, violoncelles et contrebasses. Le violon solo, qui sagement demeurait sur la dominante, prend le thème, et cette fois tout entier; d'une seule phrase redite, cette mélodie libre, accompagnée de tenues qui l'enveloppent de douceur, est plutôt courte, elle ramène des éléments du 1er thème (page 15) dans l'orchestre, et va vers la dominante sans conclure, pour amorcer un petit développement.

II) Développement :

Modulant sur les quintes et quelques fragments du 1er thème (1). Pendant que l'orchestre travaille, le violon l'orne de traits et dialogue avec lui en reprenant le mouvement de quintes; l'orchestre demeure très discret et, sur un rythme de timbales, évoque un petit dessin de 4 notes provenant du 2e thème (2). Une suite d'accords à contretemps, avec des quadruples cordes, amène (lettre F) de grandes descentes en triolets au violon solo, comme une *cadence* modulante, s'arrêtant pour laisser la clarinette rappeler le début du 2e thème (2) en *la bémol*, puis en *la* naturel, la cadence domine tout, ramenant un fragment de l'Introduction à l'orchestre (page 23) ainsi que le ton de *ré mineur*. Encore les montées du début, puis:

III) la Réexposition :

(4e mesure de la lettre G), peu différente de l'Exposition: 1er thème, avec un peu plus d'orchestre (v. p. 26), des trilles et ornements aux flûtes ou clarinettes qui surmontent la reprise de la 2e partie du thème au grave; ensuite, variations ornementales du violon et un fragment du 1er thème enchaînant directement le 2e (2) en *ré majeur* dialogué à l'orchestre comme la première fois, énoncé au solo et suivi du passage rythmique des bois (mais en *ré*). Ici le violon en traits rapides amorce un petit développement (lettre I) sur la quinte fatidique; staccatos aux violoncelles et altos; tout l'orchestre intervient. Retour au ton, rappels du thème initial (1) et coda brillante s'achevant sur des accords parfaits FFF.

IIe Mouvement : Scherzando.

L'orchestre s'adjoint un triangle et une harpe. La forme est celle du scherzo classique, sans reprises ni séparations nettes entre ses habituelles divisions. Le retour du scherzo initial est abrégé.

I) Scherzo en sol majeur :

Préparation par un motif rythmique en pizzicato aboutissant à un accent vigoureux (tout l'orchestre). On joue avec la dominante (tutti), puis on s'efface pour laisser entrer le thème principal, confié au soliste (3) dont le début se répète, s'orne de triolets de doubles croches, puis module vers les bémols (lettre B). L'accompagnement consiste en pizz. légers à contretemps donnant un rythme autre que le 3/8, et presque binaire, tout cela coupé de groupes de triolets terminés par un accord sec aigu et fortement accentué. A la lettre B, on module et les pizz. sont plus serrés, les triolets ont cessé, mais le violon s'en est emparé pour ses broderies rapides. Avant de retourner au ton, le quatuor fait entendre des fragments du début de la préparation (lettre C et suite).

II) Trio :

Petite préparation : *sol aigu du violon* (tenues syncopées), puis en *sol mineur avec un la bémol* au : *Poco più lento*, un nouveau thème (4) tout à fait style andalou avec son grupetto prolongé d'une tenue, il se complète en formules similaires, et revient en *sol*. La 2e phrase plus haute repose sur *ré*, puis sur *sol* avec un *la bécarre*. Une conclusion part de l'aigu et retombe sur la tonique précédée de son la bémol. L'orchestre accompagnateur reprend ses triolets en trilles aigus passant à différents groupes de bois et soutenus de pizz. et fragments du 1er motif de préparation, ces répliques remplissent certaines tenues du soliste. Lettre E, le violon repart d'en haut comme s'il improvisait et s'attache à la Dominante *ré*, préparant le retour du ton initial.

III) Le Scherzo

reparaît, amputé de la première phrase de son Introduction qui commence ici par les jeux de triolets et pizz. sur la dominante, très joyeux. Puis, c'est le thème (3) sans grand changement, page 60, il semble moduler vers *si bémol*, mais après ce nouveau jeu, il regagne sagement la dominante et termine brièvement ce scherzo vraiment typique.

IIIe Mouvement : Intermezzo - Allegretto non troppo.

Cette très simple forme-lied repose sur un rythme persistant (triolet et 2 croches) rappelant celui de l'Habanera. Comme toutes les pièces de cette œuvre une assez longue introduction prépare l'entrée du thème principal (5).

A) Après 4 mesures rythmiques, l'orchestre (revenu à la même composition qu'au 1er mouvement) donne un thème de danse, dialogué entre les cordes et les bois; la timbale et les bassons soulignent les cordes qui font une tenue pendant les répliques des bois; cet ensemble se meut peu à peu avant l'entrée du violon solo (page 67) qui donne le thème (5) ; c'est une phrase très chantante, balancée par l'obstination rythmique. On redit deux fois la première période très brève, avant l'énoncé de la deuxième plus libre, plus souple, mais le rythme de l'habanera est conservé obstinément aux timbales et violoncelles. Les bois et les cordes apportent quelques touches discrètes. A la lettre B, sur un trille du violon (*mi*) les cordes et les bassons reprennent le motif et on module vers *mi mineur*.

B) Page 71 (3e et 4e mesures). Toute cette *partie centrale*, après avoir débuté en *mi*, module et le soliste y exécute beaucoup de traits et ornements. L'orchestre, très discret, rappelle le rythme qui passa tour à tour du grave à l'aigu; on va vers les *bémols* à partir de la lettre C, puis on revient vers les *dièses*, et, après de longs traits brillants que scande, toutes les 2 mesures, un accord FF de l'orchestre, on retourne vers *mi*, puis un rall. ramène la phrase initiale (5).

A') (page 84). La phrase langoureuse du violon (5) reparaît avec un entourage orchestral plus fourni, toujours accompagné du rythme obsédant comme la première fois, elle se termine en fragmentant son incise initiale (5) suivie d'un trait ascendant du *la* grave au *mi* aigu, quelques pizz. et un accord sec du tutti (les archets en quadruples cordes) pour finir.

IVe Mouvement : Andante.

Forme-lied : A B A') Lui aussi, précédé d'une préparation par une très belle phrase (6) aux bois et cuivres, dans une orchestration sombre (clarinettes, bassons, trompettes, cors, trombones, cordes graves); un accord FF met fin à ce premier épanchement, et le quatuor complète la phrase, plus douce, vers *fa*, puis *ré mineur*; toute cette introduction est très expressive.

A) La véritable mélodie commence au violon solo (7), très mélancolique et très espagnole; lettre B de la partition, l'orchestre continue et s'éclaire d'un crescendo, puis redescend pendant que le soliste reprend la phrase (7) dans l'aigu et ornée. L'orchestre (clarinettes et bassons, puis altos et violoncelles) se tient dans le grave. Après la lettre (C) de la partition (8e mesure), le violon, par une descente sur la dominante, prépare le centre du lied.

B) *Milieu : A tempo*. La mélodie avec l'intrusion d'un *fa dièse* devient plus claire, elle s'allège, soutenue par le quatuor; les violoncelles répètent une pédale de dominante

qui durera 13 mesures. A la lettre D, après une réplique des violons, le soliste continue ses fioritures vers l'aigu, pour moduler en *fa dièse,* ce qui amène un élan de l'orchestre, celui-ci se tait pour permettre au soliste une sorte de cadence avec des traits, des trilles sur lesquels l'orchestre revient en force pour préparer le retour du thème initial (7) à la lettre E.

A') Le soliste reprend sa première phrase (7), l'orchestre est différent : les timbales (*la, ré*) adoptent un rythme obstiné, qui, dans la douceur semble un frémissement, la clarinette fait un contrepoint; on aboutit à un nouvel éclat d'orchestre (p. 98) qui fait descendre le solo de ses hauteurs. Il se retrouve seul sur la dominante ornée et la coda va vers sa fin, sereine et tranquille, pendant que les violoncelles divisés rappellent le rythme des timbales (du début de A') et tout se termine sur les accords majeurs PP.

On peut remarquer la similitude d'intervalles entre la mélodie (6) de l'Introduction et le début du thème (7) confié au soliste. Préparation admirable de cette mélodie qui en paraît la paraphrase.

V° Mouvement : Rondo - Allegro.

Très gai, véritable air de fête. Le *Refrain* (9) revient, complet et au ton *trois fois,* mais il reparaît au cours des développements intercalés. La forme est assez libre : en 3 parties : 1° *Refrain* et passage modulant; 2° *Refrain* et transition vers *la majeur* où s'expose un thème nouveau (10); 3° *Développement* qui reproduit le passage modulant de la première; puis *Refrain* complet et Coda.

1° Introduction :

Carillon (instruments nouveaux: tambour, triangle, harpe) avec les bois aigus et la harpe, sur lequel court un dessin joyeux qui se répercute dans l'orchestre où les instruments s'ajoutent les uns aux autres, dans un grand crescendo, lequel va procéder en sens inverse vers la douceur. Celle-ci établie, voici le Refrain.
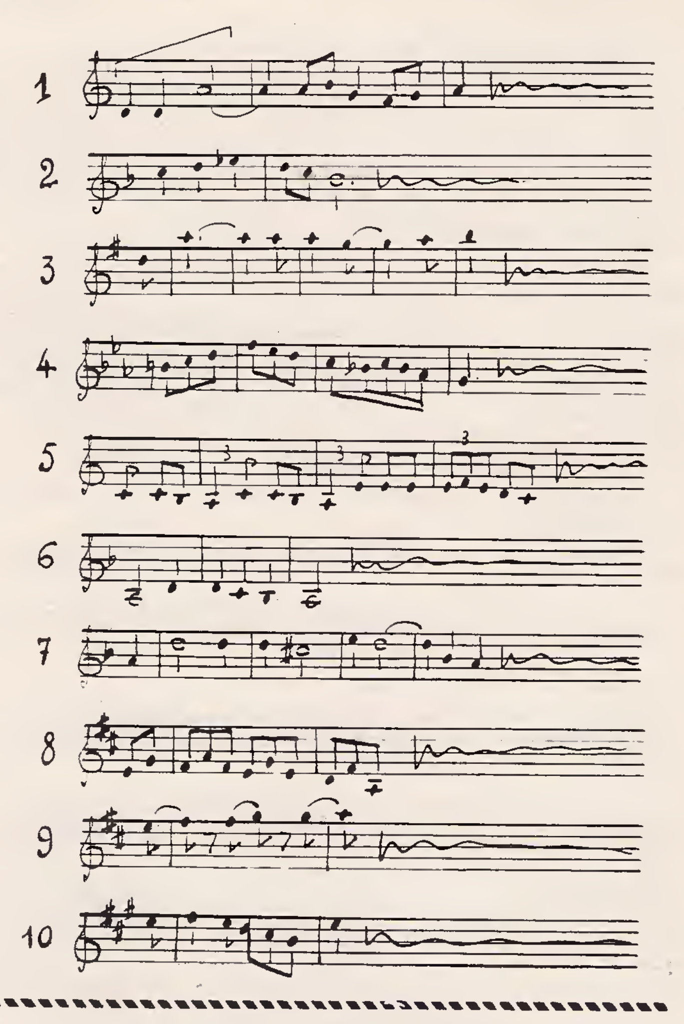
Refrain (9) (lettre A). Le thème, confié au violon solo, très alerte, accompagné de fragments du motif (8), se dit deux fois, allongé de répliques des bois et d'une 3° reprise variée très ornée. A la lettre C, commence un passage modulant, où est travaillé le motif (8). On peut l'appeler *Couplet,* mais c'est plutôt un *Développement* .Le violon brode et ramène (page 114) un fragment du refrain (9) altéré, puis en *fa dièse,* le brode abondamment et module vers les bémols; le dessin d'accompagnement (8) passe dans la trame orchestrale, se développe; après la lettre E, le violon ramène le début du thème (9) en *si bémol*; ses acrobaties le dirigent vers le ton.

2° Refrain en ré

(Lettre F) par tout l'orchestre, puis le soliste qui le prolonge de toutes sortes d'ornements. Un petit travail sur le motif (8) module et établit le ton de *la majeur* où s'esquisse (page 124) un nouveau thème (10) dans la force du tutti qui reprend le rythme de l'*Intermezzo* (5 croches, dont 3 en triolet). Ce 2° thème (10) repris par le soliste, devient une véritable phrase (10) à la page 126 (au *Poco più lento*), elle est reprise à l'aigu, sur un fond très léger, et se termine pour amorcer un nouveau développement.

3° Développement

qui reproduit presque exactement celui de la première partie du Rondo avec ses rappels du thème (9) en *fa dièse,* puis en *si bémol,* pour aboutir à la Dominante de *ré.* (Souvent ce passage est supprimé dans les concerts, et quelques enregistrements; cependant, sa répétition ne donne pas une impression de longueur, vu l'entrain et le dynamisme de tout ce morceau.) Le retour du *Refrain* (9) au ton se fait dans la force avec tout l'orchestre, puis repris par le soliste comme au début, il aboutit à un petit développement modulant suivi du retour au ton où les variations du violon ramènent le Carillon initial, très abrégé et sur lequel se fait la conclusion traditionnelle en accords dominante-tonique. On peut ici aussi remarquer une parenté entre le motif (8) accompagnant et le thème du Refrain (9) dans leur progression mélodique : *mi fa, fa sol, sol la.*



LIVRES - MUSIQUE

ELEGIE pour flûte solo, violoncelle solo et quintette à cordes, par Armin Schiller, « Collegium Musical Novae »; Edit. : Breitkopf, Wiesbaden.

Si vous avez la chance de disposer d'un petit ensemble instrumental, vous pourrez, si le cœur vous en dit, mettre sur les pupitres cette composition facile pour les cordes, un peu plus ardue pour les deux solistes.

⁂

Chez le même éditeur, je remarque, de Werner Fussan, une PETITE SUITE, pour quintette à cordes avec flûte, hautbois et trompette solos. L'exécution est facile.

⁂

Dans la même collection « Collegium Musicae Novae » figurent, sous le titre de « KONTUREN », cinq morceaux, courts, mais délicats, pour orchestre à cordes.

⁂

DANSE RUSTIQUE, pour piano, par Jean Absil. Edit. : Lemoine, 17, rue Pigalle, Paris-9°.

Cette pièce, musicale et brillante, peut être mise à l'étude avec profit, pour des élèves de moyenne force.

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

84° M. C.R., Paris (12e).

Où me serait-il possible de me procurer le texte complet, dans sa version originale, d'un très joli Noël catalan cité par Joseph Canteloube dans sa plaquette « Les chants des provinces françaises », paru chez Didier en 1947 ? Ce chant figure en bas de la page 13, et débute ainsi : Voici que les bergers sautent et dansent. Je vous remercie à l'avance pour votre réponse.

J'espère que cette réponse vous est parvenue en temps utile ! Le chant en question, qui peut intéresser tous nos collègues pour le (prochain) temps de Noël, est en réalité intitulé *Salten y ballen,* et figure dans l'*Anthologie des chants populaires français,* publiée par le même Canteloube chez Durand (1951). C'est le dernier chant du recueil du Roussillon : tome I, page 221 de l'édition intégrale.

85° Mlle C.B., Arras (P.-de-C.).

Demande des harmonisations faciles à trois voix de negro-spirituals.

Adressez-vous aux Editions Ouvrières, 12, avenue Sœur-Rosalie, Paris (13e).

Je pense que ce n'est d'ailleurs pas là le seul éditeur qui pourrait vous donner satisfaction à ce sujet.

86° M. J.C., Nice (A.-M.).

Existe-t-il un ouvrage traitant particulièrement de l'histoire et de la forme des grandes musiques religieuses françaises des XVIIe *et* XVIIIe *siècles ?*

Grâce aux efforts récents de musicologues français, au premier rang desquels André Tessier et Norbert Dufourcq, plusieurs monographies ou bien ouvrages de plus d'ampleur sont à votre disposition. Tout d'abord, le Cahier 2 de *Musique de tous les temps,* consacré à *La Musique religieuse à Versailles sous Louis XIV.* La *Revue Musicale* a consacré en 1954 un numéro spécial à *La Musique religieuse française des origines à nos jours :* les articles de André Verchaly (*de Titelouze à* 1660) et de Norbert Dufourcq (*de* 1660 *à* 1789) répondent à votre demande.

J'attire votre attention sur des travaux parus ou à paraître chez A. et J. Picard et Cie: *Michel Richard De Lalande* (N. Dufourcq), *André Campra* (M. Barthélémy), *Versailles et les musiciens du Roi de France* (M. Benoît), etc.

Je vous rappelle le très beau livre sur *Couperin* de Pierre Citron (Solfèges, Ed. du Seuil), et le *Rameau* de Jean Malignon (même collection).

87° M. J.F., Paris (16e).

Les timbres-poste représentant des musiciens sont-ils nombreux ? Pourriez-vous compléter ma liste en m'en indiquant quelques-uns parmi les mieux venus ? Merci.

Ces petites images sont assez nombreuses, ami lecteur, pour que j'appréhende d'en dresser la liste complète : je n'y parviendrais pas ! Voici quelques échantillons :

a) France : Berlioz (*deux valeurs avec surtaxe, au profit des chômeurs intellectuels, émis vers* 1935 : 0,40+0,10 vert, *et* 0,55+0,10 *violet*); Debussy (*même série :* 0,80+0,10 *marron*); Gounod (1,50+3,50 *brun*); Chabrier (2+3 *brun*); Rameau (15+4, *marron*); Bizet (0,30+0,10 *bleu et violet*); Saint-Saëns (15+4, *vert et gris*); Vincent d'Indy (25, *vert*); Ravel (15+5, *violet*); Lully (12, *marron*); Rousseau (15, *vermillon*); Mozart (25, *brun-rouge*).

b) Autriche: Mozart (2 s. 40) reproduit dans le *Dictionnaire Larousse.*

c) Allemagne : Bach, Beethoven, Wagner (je ne me souviens plus des valeurs de ces timbres émis vers 1930-35; le Beethoven devait être de couleur verte; il faudrait vérifier dans un catalogue que je ne possède pas). La Bundespost a émis pour le tricentenaire de Mozart un timbre violet avec une silhouette blanche d'un clavecin, surchargé d'un thème (10 pf.); pour le centenaire de Schumann, un 10 pf. vert olive avec profil du musicien et un manuscrit musical : je crois que c'est ce timbre qui portait par mégarde, lors de son émission, un thème de Schubert (retiré de la circulation). Actuellement, les lettres s'affranchissent avec un 20 pf. de couleur brique représentant J.-Sébastien Bach.

La R.D.A. a émis récemment plusieurs profils de Liszt avec d'autres musiciens (entre autres Berlioz et Chopin). Elle a émis en 1956 un bloc de quatre timbres avec, je crois, Mozart et Schumann.

d) Belgique : Mozart (2+1, *lilas*) en 1956; Eugène Ysaye (0,30, *bleu et lilas*).

J'espère que votre curiosité est assouvie : excusez-moi de ne pas aller plus loin !

88° Mme L.-C., Vienne (Isère).

*Connaissez-vous un instrument de musique datant du Moyen-Age, nommé l'*armonie *? Je cherche des références iconographiques et bibliographiques.*

Voilà une question bien intéressante et bien embarrassante ! Vous l'avouez vous-même, et cette réserve me rassérène ! J'avoue qu'en dépit de la compétence que, témérairement vous m'attribuez, j'ai beau remuer livres et souvenirs personnels... je ne trouve rien. Il est vrai que votre question ne m'est parvenue il n'y a que deux jours. Je ne désespère donc point : peut-être un lecteur complaisant viendra-t-il à notre aide. Le renseignement que vous avez trouvé dans Riemann : *Nom donné à un instrument des ménétriers des* XIIe *et* XIIIe *siècles, sans doute synonyme de vielle,* est maigre; c'est mieux que rien ! *L'Encyclopédie Fasquelle,* consultée, reste muette, autant que le *Dictionnaire de la Musique* de Larousse. Rien de plus dans les articles de Machabey consacrés aux instruments du Moyen-Age (*Musica,* 1954), ou dans son chapitre spécial de *Guillaume de Machault.* Rien dans les Histoires de la Musique médiévale de Th. Gérold ou Jacques Chailley. Rien dans Combarieu. Je ne possède pas la grande Encyclopédie allemande MGG; rien dans l'étude de Edmund A. Bowles: *La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale* (Revue de Musicologie, 1958).

Feux et tonnerre ! Quelle colle ! Vais-je perdre mon contrepoint dans ce Moyen-Age que j'aime tant ? Remarquez que ce ne serait pas difficile et que je ne serais pas le premier !

Bref, j'ai d'abord cru à une fausse interprétation de ces vers du *Roman de Horn* :

Lors prend sa harpe a sei, si comence atemprer
Aquantes fet chanter, aquantes oganer
De l'armonie del ciel li pureit remembrer...

Mais je n'y ai cru qu'un instant. Remontant dans le temps, j'ai d'abord consulté Lemaire de Belges, amateur éclairé de l'Art de Musique, dans son serventois célèbre, *Quant Terpendres.* L'armonie ne figure pas parmi les nombreux instruments cités, et le mot ne se trouve que dans le vers refrain :

Harpe rendant souveraine armonie

Votre instrument était peut-être tombé en désuétude à l'époque de l'auteur de la *Couronne margaritique* ? Je ne l'ai pas trouvé (ai-je mal cherché ?) dans Eustache Des-

champs, ni Guillaume de Machaut. S'agirait-il de la grande harpe comptant une trentaine de cordes, à laquelle l'auteur fait allusion dans la *Prise d'Alexandrie* ? Je ne le crois pas. Est-ce une vièle à archet, une vielle à roue, une variété de cornemuse ?

J'ai relevé encore les citations suivantes, qui n'éclairent guère notre lanterne :

Ge te dirai que je sai faire
Ge sui jougleres de viele
Si sai de muse et de frestele
Et de harpe et de chifonie
De la gigue, de l'armonie
Et el salteire et en la rote
Sai-ge bien chanter une note...

ou bien encore :

Blegabres regna apres li
Cil sot de nature de cant
Onques nus n'en sot plus ne tant :
De tos estrumens sot maistrie
Et de diverse canterie
Et molt sot de lais et de note
De viele sot et de rote
De lire et de salterion
De harpe sot et de choron
De gighe sot, de simphonie
Si savoit asses d'armonie
De tot giex sot a grant plenté
Plain fu de debonnaireté
Por ce qu'il ert de si bon sens
Disoient li gent, a son tens
Que il ert Diex des jogleors
Et Dex de tous les chanteurs

(Roman de Brut)

C'est peu mais... c'est tout ! Pour l'instant du moins. Je ne désespère pas : au fait, il n'y a rien non plus dans *Les Primitifs* de Gastoué. Je n'ai pas le temps d'aller consulter à la B.N. *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters* de Edward Buhle (Leipzig, 1903) ni *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit* de Dorothée Treder (Greifswald, 1933) : peut-être un lecteur parisien aurait-il la bienveillante bonté de nous rendre ce service ? D'où qu'elle provienne, j'espère que la réponse à votre question ne tardera pas à paraître dans cette rubrique !

***

En dernière minute, il n'y a aucun renseignement relatif à l'armonie, dans le Dictionnaire des instruments de musique au Moyen-Age cependant si complet, de Viollet-le-Duc (*Dictionnaire Raisonné du mobilier français*). Le mot n'y figure même pas.

89° Festival de Bayreuth 1961.

Plusieurs correspondants me demandent des renseignements relatifs au Festival Richard Wagner de Bayreuth; les conditions dans lesquelles des étudiants peuvent y assister. Je ne crois pas pouvoir mieux faire qu'en publiant la lettre suivante, que m'adressait en août dernier l'un de mes anciens élèves : Hubert Gossard, dont je me plais à souligner ici le sympathique enthousiasme. D'aucuns pourront lui reprocher d'être parfois un censeur trop sévère, mais ses dix-huit ans exigent, dans ce qu'il aime, la perfection absolue : je ne saurais le lui reprocher !

« ... Un événement important est venu rompre la monotonie de ma vie à Dijon : ainsi que vous nous l'aviez souvent recommandé, j'ai pu enfin assister au Festival Wagner de Bayreuth du 8 au 26 août, ce qui m'a permis de voir, je dirais même de vivre, ce que la radio et les disques ne me permettaient d'entendre qu'en conserve. Dans quelles conditions, je vous le dirai plus loin. Je pense qu'un petit commentaire tout à fait personnel sur les beautés de chaque interprétation pourra intéresser vous-même et mes anciens camarades.

En ce qui concerne *Le Vaisseau Fantôme*, c'est la mise en scène grandiose et géniale avec ses éclairages et ses jeux de scène qui m'ont le plus vivement impressionné. Les divers acteurs : London dans le *Hollandais*, Anja Silja (une *Senta* hors de pair) sont remarquables. Greindl est tout à la fois un acteur et un chanteur admirable qui vit son personnage de *Daland*; *Erik* était Fritz Uhl. Sawallisch dirigeait l'œuvre assez bien. Il tenait également la baguette pour *Tannhäuser* dont voici la distribution : *Tannhäuser*, Hans Beirer ou Windgassen; je n'ai malheureusement pas pu entendre ce dernier. Le pauvre Beirer a la voix trop puissante et, parfois, chante faux. Il lui est arrivé d'écraser complètement la voix de Victoria de Los Angeles qui faisait *Elisabeth*. Combien admirable est la voix de cette femme, dont le sens dramatique est extraordinaire; cependant, sa voix paraît parfois faible au Festpielhaus. Grace Bumbry, une noire magnifique, grande et mince, à la voix splendide, campait dans une immobilité de reine, une *Vénus* sans égale. On retrouvait des chanteurs exceptionnels comme Greindl (*Lansgraf*) et Fischer-Dieskau (un *Wolfram* convaincant) et dont la beauté, la voix et la stature faisaient que toutes les dames et demoiselles de la salle en étaient amoureuses ! La Bacchanale (qui en était vraiment une !) était due aux soins de Maurice Béjard et des Ballets du XXe siècle de Bruxelles. Ce ballet a été diversement apprécié; certains l'estimaient choquant; d'autres estimaient qu'il aurait comblé les vœux du compositeur. Pour ma modeste part, j'ai trouvé certains gestes déplacés, et les attitudes étaient parfois audacieuses : d'ailleurs, bien souvent le ballet ne suivait que très mal l'orchestre.

En ce qui concerne *Parsifal* : je me dispense de tout commentaire au sujet des décors très simplifiés, qui sont bien connus. La distribution des rôles était, là encore, remarquable. Soyons et restons français (!) : je voudrais faire toute la louange méritée de Régine Crespin qui fut une *Kundry* exceptionnelle. Hans Beirer (assez en forme et bon dans ce rôle) interprétait *Parsifal* avec conviction et justesse. Signalons aussi les vieux habitués de Bayreuth : Gustav Neidlinger (*Klingsor*), Hans Hotter (*Gurnemanz*, formidable de prestance et de puissance), Ludwig Weber (*Titurel*); le rôle d'*Amfortas* était tenu par Thomas Stewart qui m'a convaincu par son jeu scénique. La scène des Filles-fleurs était ravissante de fraîcheur et de légèreté. L'orchestre était dirigé par Hans Knapperbusch.

J'en arrive enfin à l'immense *Ring* qui, pour moi, a été une très grosse émotion musicale, par la force qui en émane, et ceci en dépit d'un manque de vue d'ensemble que le chef, Rudolf Kempe, a à mon avis, laissé persister jusqu'au *Crépuscule*. Ce chef d'orchestre sait signaler les beaux détails, mais ne voit pas de loin je crois. Ses forte sont trop appuyés, et il ignore le crescendo : l'orchestre couvre parfois les chanteurs. Dans le cas de *Siegfried*, ce n'était pas difficile d'ailleurs, car Hans Hopf, interprète du rôle, a une voix charmante, mais dont la portée ne dépasse pas la fosse d'orchestre (l'abîme mystique). Au fait, la conception d'une telle fosse ne pouvait germer que dans l'esprit d'un génie pour qui la fusion intime, symphonique dirais-je, des voix humaines et instrumentales était l'idéal sonore. Je profite de cette digression pour vous dire combien j'ai apprécié l'acoustique de la salle : plus d'impact direct du son, mais une homogénéité parfaite de l'ensemble. L'ambiance « solennelle et mystique » obtenue grâce à une très faible réverbération sonore, si favorable, dans les mouvements lents, aux cuivres wagnériens particulièrement employés dans le *Ring*, est très remarquable. Dans l'*Or du Rhin*, *Wotan* était Hans Hotter; les commentaires sur ce grand artiste sont superflus. Th. Stewart, dont j'ai déjà vanté les qualités de comédien, était *Donner*. *Fricka*, Regina Resnick, dont la voix m'a, personnellement, parue désagréable. Les deux nains, *Alberich* et *Mime*, étaient respectivement Otakar et Herold Kraus, qui ne valent pas Neidlinger et Paul Kuen. Les *Filles du Rhin* étaient très bien.

Dans *La Walkyrie*, nous avions Régine Crespin (*Sieglinde*), Fritz Uhle (*Siegmund*), Gottlob Frich (*Hunding*), Hans Hotter (*Wotan*) et Astrid Varnay (*Brünnehilde*): soit

une distribution en tous points remarquable.

Brigitt Nilsson a tenu remarquablement le rôle de *Brünnehilde* dans *Siegfried*; Hans Hopf (*Siegfried*), James Milligon (*Wotan*, bien). J'ai pu réunir les autographes de tous les interprètes du *Crépuscule des Dieux*, entre autres Nilsson, Hopf, Frich, Thomas Stewart (*Gunther*), Wilma Schmidt (une faible *Gutrune*...).

En ce qui concerne les décors, ils sont parfois très simples, voire nus, sur ce fameux « camembert »; leur réalisme est parfois ridicule (Mime cassant deux véritables œufs pour le breuvage destiné à Siegfried !). Mais dans l'ensemble, je suis littéralement ravi de ce séjour de trois semaines à Bayreuth, en dépit du mauvais temps qui a persisté jusqu'à l'avant-dernier jour.

Comment suis-je allé là-bas ? Par le truchement des *Internationales Jugendfestspieltreffen* de Bayreuth. Il suffit d'écrire et de joindre une petite fiche de renseignements pour faire enregistrer sa candidature. Nous sommes logés gratuitement dans un magnifique établissement scolaire : il suffit de payer le voyage et la nourriture. Une cantine étant aménagée, on ne dépense pas trop pour se nourrir (peut-être 8 NF par jour ?). Il est possible d'obtenir des places pour les représentations : les montants s'élèvent de 10 à 25 DM.

Un mois passé comme moniteur dans une colonie de vacances m'a permis d'assister au moins une fois à toutes les représentations (sauf les *Maîtres-Chanteurs*).

Les jeunes qui participent à ces rencontres sont tenus à une activité musicale ou théâtrale. Les instrumentistes sont assez pris par des répétitions qui sont obligatoires. Il y a également des classes de chant mais j'avais opté pour le théâtre, car vous le savez mes connaissances musicales sont assez limitées... »

Hubert GOSSARD.

CONCOURS

La *Fédération Musicale Populaire* organise son second Concours national d'instrumentistes.

Celui-ci aura lieu à Paris le 8 avril 1962 et comprend les catégories suivantes : Solfège, Piano, Violon, Guitare, Clarinette, Ensembles (2 à 5 instruments).

Les candidatures doivent être déposées pour le 15 mars 1962.

Ce concours est réservé aux musiciens non professionnels qui trouvent dans la pratique d'un instrument de musique une occupation enrichissante de leurs loisirs.

Pour tous renseignements complémentaires sur l'organisation du concours, le détail des épreuves et le programme, adressez-vous à la:
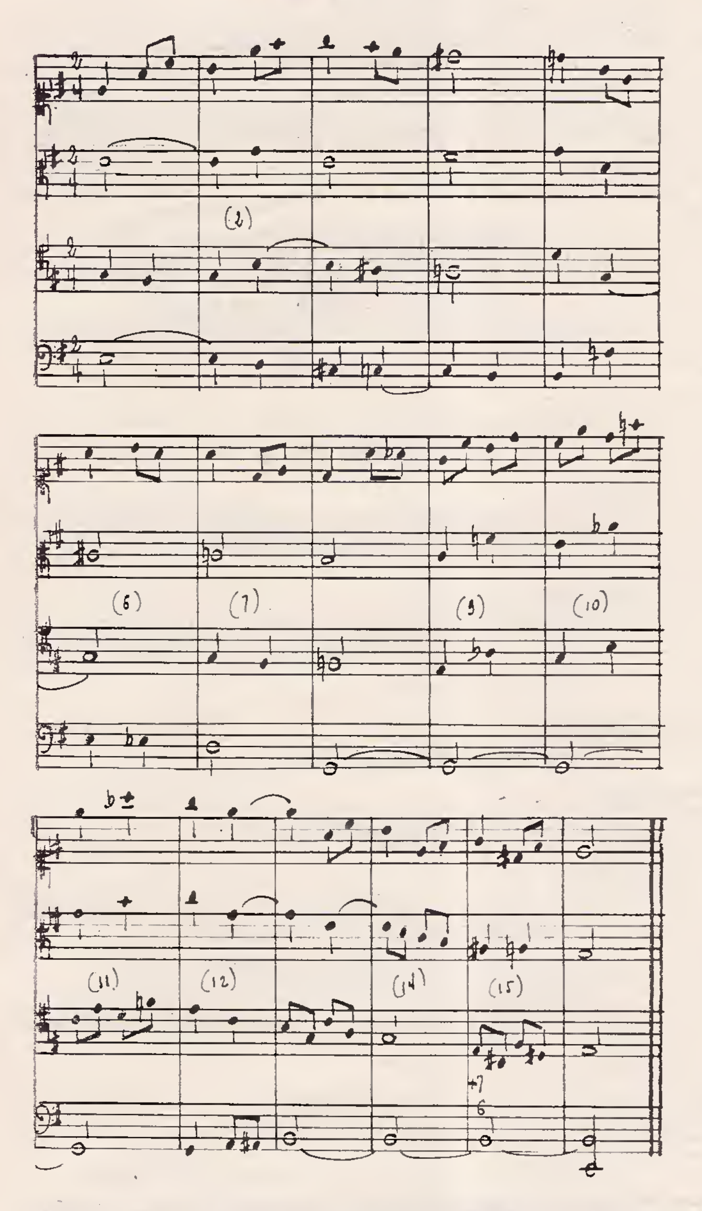
Fédération Musicale Populaire

30, rue des Petites-Ecuries, Paris-10e - Tél. TAI. 54-78

HARMONIE

par M. DAUTREMER

Réalisation du C. D.



Mesure 2, 2e *temps* : Ré, note de passage forme accord de « seconde »; équivoque avec accord réel... formule expressive et très pure.

Mesure 6, 2e *temps :* Mi bémol et Si naturel forment un mélange des deux modes (majeur et mineur) d'une agréable sonorité.

Mesure 7 : Le Sol du ténor est « appogiature » du fa dièse.

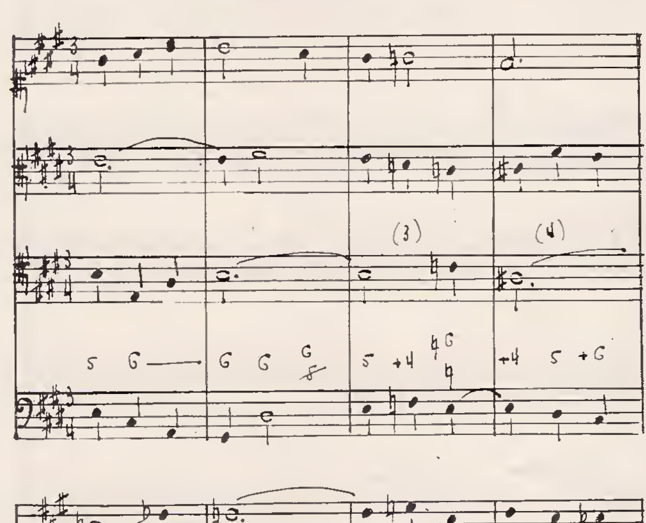
Mesures 9-10-11-12 : réalisation vivante en raison des courtes « imitations » s'organisant entre les trois voix supérieures dialoguant au-dessus de la solide « pédale de dominante ».
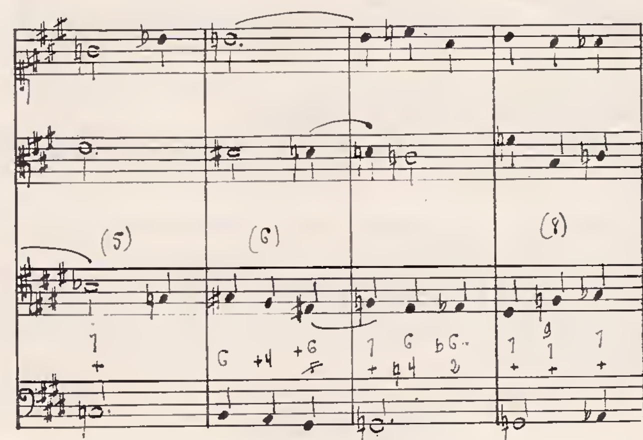
Mesure 12, 2e *temps :* le mouvement chromatique ascendant de la basse opère une heureuse jonction entre deux « dominantes »

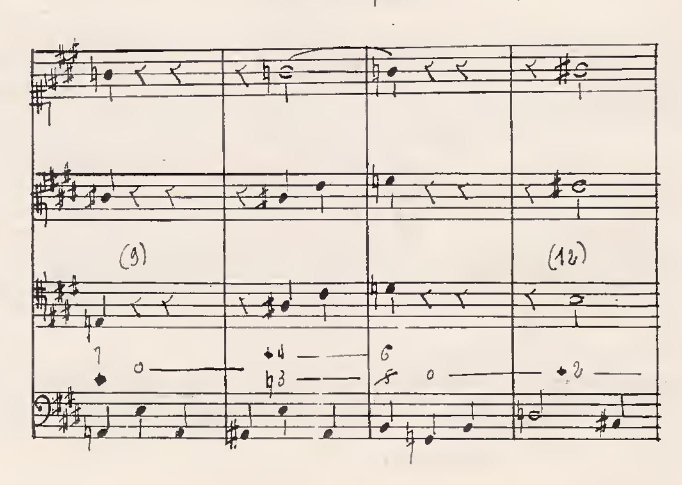
Mesure 15, 1er *temps :* accord de 13e de tonique (ou 9e sur tonique).
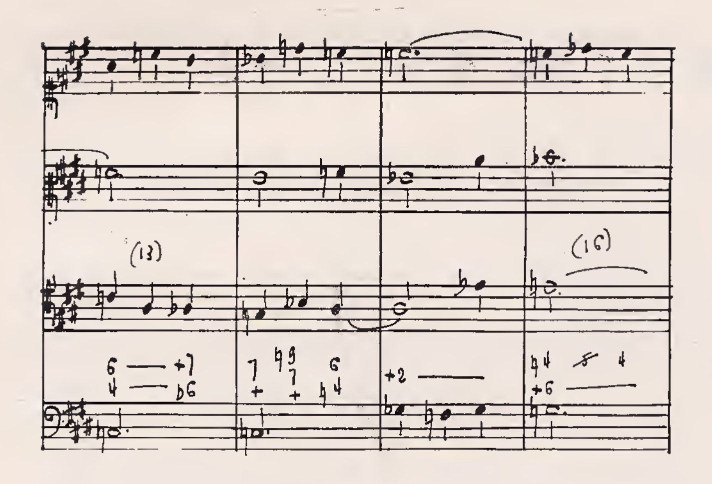
A observer particulièrement : de la 9e à la dernière mesure, la courbe intéressante des voix de contralto et de ténor.
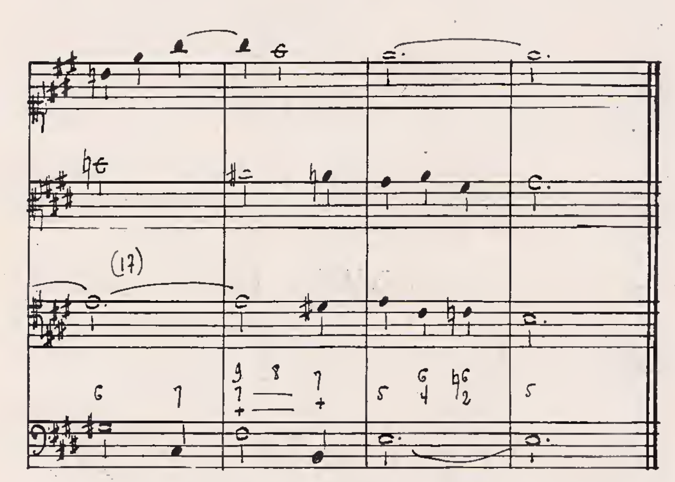
Réalisation de la B. D.











Mesures 3-4 : Do Majeur forme la sixte napolitaine de Si mineur qui entre par le 5ᵉ degré.

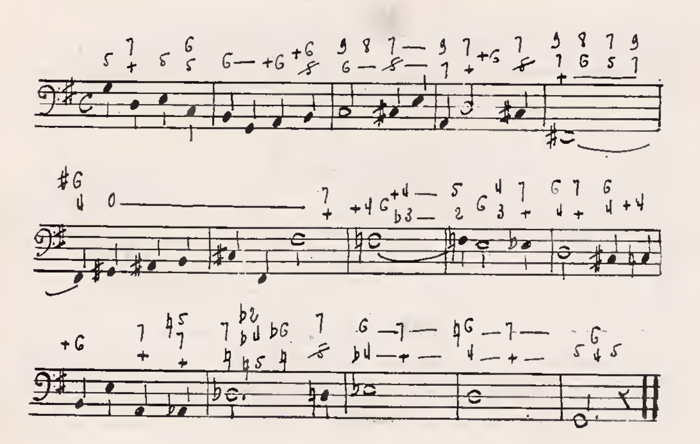
Mesures 5-6 : Le Si bémol du soprano (7ᵉ de l'accord) opère sa résolution exceptionnelle en montant d'un demi-ton.
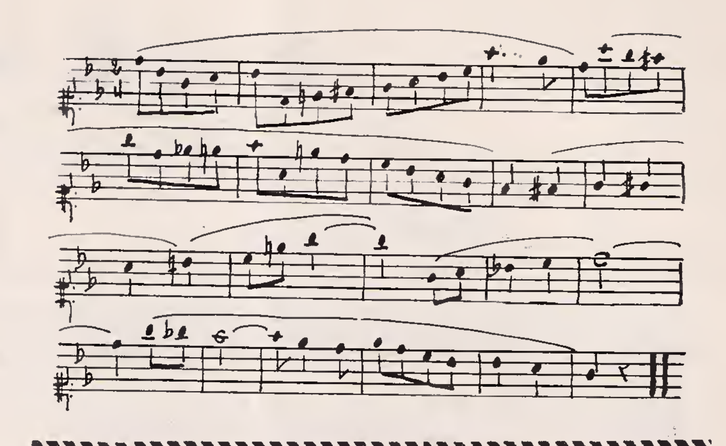
Mesures 8-9 : Intéressants enchaînements de 9ᵉ et 7ᵉ de dominante par demi-tons.

Mesures 12-13 : même observation qu'aux mesures 5-6.

Mesures 16-17 : également même résolution exceptionnelle de la 7ᵉ en montant, sur 2ᵉ renversement suivi de l'accord de sixte.

Textes à réaliser





EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1ᵉʳ Degré)

FRANCE II : Mardi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 15 - Vendredi à 15 h. 45

Février

MARDI 6 :

Chant : La caille (chant populaire de Provence) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 7 :

Initiation à la musique : Lohengrin (Wagner).

Chant : Les Filles de la Rochelle (présentation et début de l'étude).

VENDREDI 9 :

Initiation au Solfège (8ᵉ émission).

MARDI 13 :

Chant : La caille (suite de l'étude).

MERCREDI 14 :

Chant (C.E.G. préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Le Forgeron (Brahms).

Initiation à la musique : Lohengrin (Wagner) : 2ᵉ émission.

Chant : Les Filles de la Rochelle (suite de l'étude).

MARDI 20 :

Chant : La caille (fin de l'étude).

MERCREDI 21 :

Initiation à la musique : Hary Janos (Kodaly).

Chant : Les Filles de la Rochelle (fin de l'étude).

MARDI 27 :

Chant : séance de révision.

MERCREDI 28 :

Chant (C.E.G.) : A la campagne (chant populaire d'Auvergne).

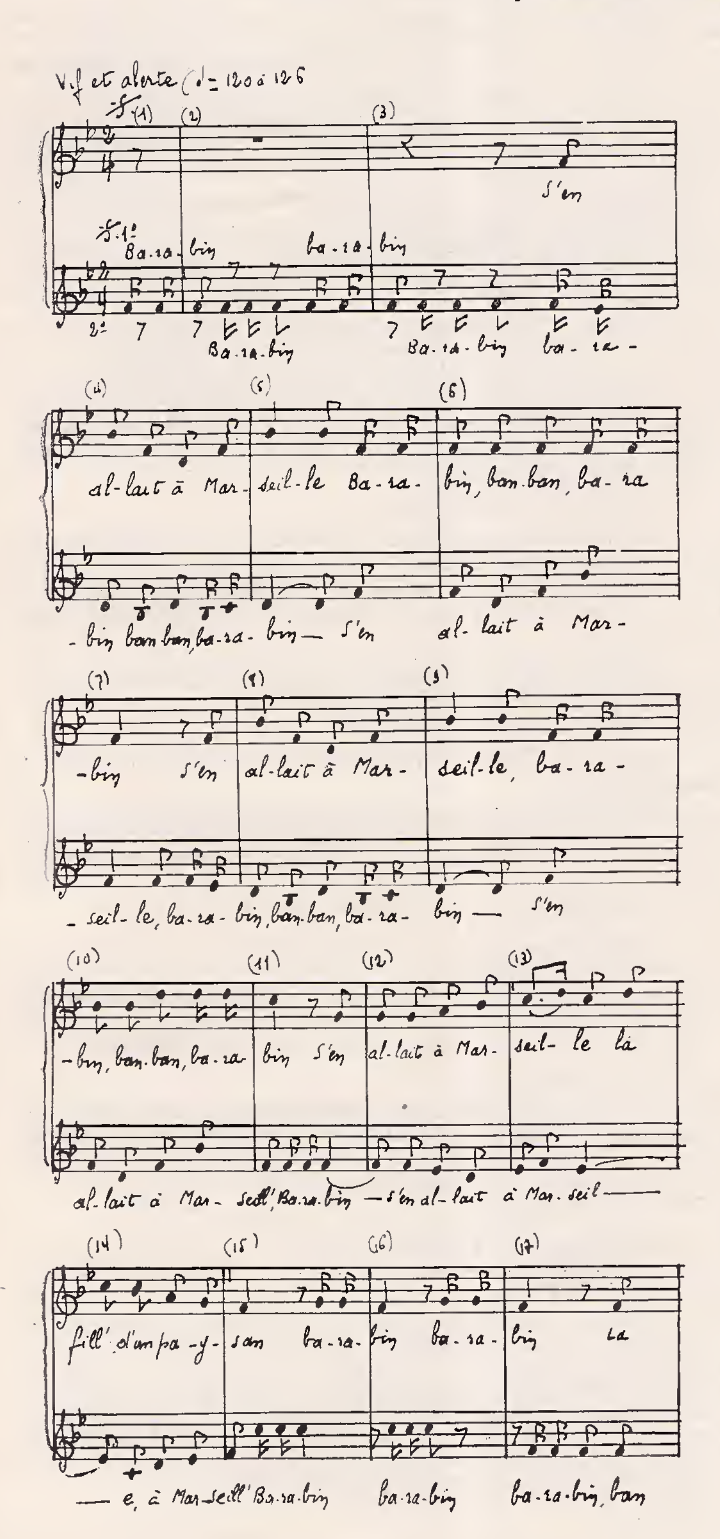
Initiation à la musique :
Lohengrin (Wagner) - Hary Janos (Kodaly) : 2ᵉ audition.

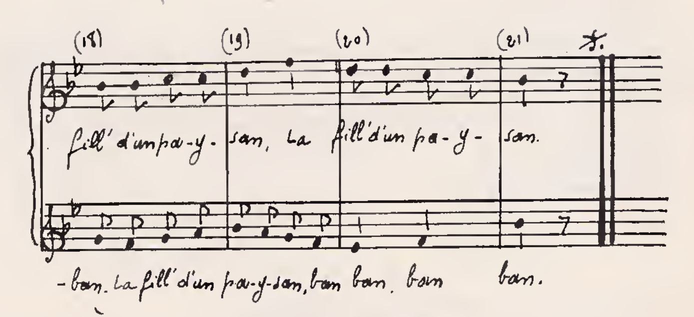
Chant : séance de révision.

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.





CHŒUR A L'ETUDE

S'EN ALLAIT A MARSEILLE

(extrait de « Deux Voix, des Chœurs » : 33 chants harmonisés à 2 v. égales par Pierre MAILLARD VERGER Editions Salabert, 22, rue Chauchat - 9e)

2) *S'en allait à Marseille*
Barabin ban ban barabin (bis)
S'en allait à Marseille
Pour voir passer le roi
Barabin barabin
Pour voir passer le roi (bis)

3) *Le roi à sa fenêtre...*
Remarquait Jeanneton...

4) *Quelle est donc cette drôle...*
Qui nous regarde tant ?...

5) *Ne suis pas une drôle...*
Suis fille d'un paysan...

Nota. — Il va sans dire que les onomatopées (barabin, etc.) gardent en 1re comme en 2e partie, au cours des couplets, une place immuable analogue à celle qu'elles occupaient au 1er couplet.

L'harmonisation, avec ses doubles-croches qui rebondissent de toutes parts souligne l'entrain et la malice qui se dégagent de ce chant dont le mouvement assez rapide doit rester imperturbable.

***

Après avoir présenté (Nos 82 et 83) deux chœurs harmoniques, presque « note contre note » d'un bout à l'autre, nous proposons une alerte et spirituelle harmonisation d'une vieille chanson du Rouergue. Ici, chaque partie garde son indépendance et forme un tout complet à elle seule; les paroles se superposent, sans souci de faire coïncider mots et syllabes : c'est un premier exemple (très simple) d'écriture contrapunctique.

ETUDE

Avertissement

Que les animateurs et leurs élèves ne se rebutent pas si les débuts de la mise en place à deux parties s'avèrent pénibles et semés d'embûches plus apparentes que réelles. Des gestes précis indiquant les attaques et répliques aideront considérablement les jeunes choristes. Bientôt mai-

tres et élèves seront récompensés de leurs efforts conjugués : quand un chœur de ce genre est bien connu, il ne réserve aucune surprise dans l'exécution. Jamais, comme dans les harmonisations note contre note, une voix ne risque de se laisser entraîner par l'autre. Ici, chaque partie (du moment qu'elle est bien sue) suit « ses » paroles, « son » rythme, « sa » ligne mélodique, sans se laisser influencer.

Généralités

La direction du maître joue un rôle considérable dans l'étude comme dans la bonne exécution de ce chœur. Gestes nets et précis indiqueront l'allure vive et légère requise; une diction impeccable, un rythme nerveux et immuable contribueront à restituer à cette mélodie son caractère. Cependant les indications ci-dessus ne suffisent pas à assurer une exécution correcte des deux voix simultanées : une fois pour toutes, le maître devra habituer les choristes de chaque partie à suivre l'une ou l'autre de ses mains — toujours la même

2e partie	1re partie
main gauche	main droite

ou vice versa

et n'en jamais changer la disposition.

Très indépendante l'une de l'autre, comme la ligne mélodique qu'elle conduit, chaque main indique les attaques, les tenues, les oppositions rythmiques, etc. Ainsi donc, un travail longuement pensé de la direction s'impose puisqu'il est la condition d'un entraînement rationnel et d'une exécution correcte.

Présentation

Le maître peut chanter la 1re partie et jouer la 2e au guide-chant ou, vice versa, chanter la 2e et jouer la 1re au guide-chant.

Nous sommes en présence d'une chanson satirique à la très naïve légende : une jeune paysanne de l'Aveyron rêve d'aventure. Elle part à Marseille où le roi doit passer. Va-t-il la remarquer, elle qui ouvre tout grands ses yeux ? Oui, mais le roi la prend pour une jeune effrontée. Comme il se trompe ! elle n'est que la fille d'un paysan venue pour le saluer...

Règle générale relative aux chœurs à deux voix

(Voir n° 83, p. 20/80).

Nous y ajouterons, qu'en cette harmonisation, rarement les deux voix commencent et terminent simultanément une phrase; il importe peu qu'à chaque extrémité de la phrase quelques notes soient chantées par une seule partie. Bien au contraire, ces quelques syllabes à découvert servent de point de repère à l'attaque d'un début de phrase parfois délicat à placer.

Travail par phrase

Pour mener à bien ce travail, le maître aura intérêt (en dehors des heures de cours et sur un tableau spécial qu'il n'effacera pas d'une leçon à l'autre) à copier en deux couleurs différentes (correspondant à chacune des voix) le chœur ou tout au moins les paroles en respectant la correspondance des syllabes (Voir tableau terminal).

a) *Barabin barabin barabin barabin* (2e partie divisée en deux groupes se répondant).

Pas de difficulté en soi. Veiller à faire succéder sans interruption les deux groupes. Pour ce, faire chanter par tous les élèves ces quatre temps intégralement. Diction légère, rythme exact rebondissant sans précipitation.

Rechercher une bonne émission non gutturale qui permettra à la note répétée de se maintenir toujours à la même hauteur.

b) *S'en allait à Marseille*

Barabin ban ban barabin (jusqu'à la mesure 7).

1re *partie,* aucune difficulté (v. remarques ci-dessus « a »).

2e *partie,* faire chanter les intonations sur le texte ou à la baguette sur la gamme (formule 2 du tableau terminal). Ne pas omettre de faire remarquer la différence d'intonation entre la 1re et la 2e voix sur « *s'en allait* ».

Faire dire les paroles en mesure, dans le mouvement et légèrement. Enchaîner « a » et « b ».

Les deux parties simultanées (à n'aborder qu'au moment où les deux parties seront parfaitement sues).

Enchaîner « a » à « b » 1re voix seule. Ensemble 1re et 2e voix « b ». Aider du geste chaque partie. Au début soutenir par la voix la 2e partie qui risque d'être défaillante.

c) *mesure* 7 (dernière croche) à mesure 11 (2e temps).

Début identique à « b ». *En* 2e *partie* fin différente rythmiquement, le rappeler par le geste ou à la baguette (paroles au tableau). Ces trois syllabes ne présentent aucune difficulté. — 1re *partie* faire travailler les intonations de la mesures 10, faciles à retenir. — *parties simultanées.* Rappeler d'un geste ascendant le mouvement mélodique (mes. 10 soprano) et indiquer la modification mes. 11 (2e v.).

d) *Enchaînement a b c.*

Révision 1re partie seule. Révision 2e partie seule (parvenir à une exécution impeccable et sans hésitation).

Les deux parties simultanément : Processus habituel : 1° voix par les choristes; 2° au guide-chant, puis vice versa. Ne pas oublier l'importance de l'aide apportée par les gestes de la direction. Soutenir de la voix, les élèves, aux enchaînements délicats.

e) *S'en allait à Marseille*

La fille d'un paysan (de la mesure 11 (dernière croche) à la mesure 15 (3e temps).

1re *partie :* lecture des notes. — Adaptation des paroles. — Diminuer la syllabe muette sur « le » de Marseille (mes. 13).

2e *partie :* Même remarque que mesure 11 en ce qui concerne la mesure 15 (voir « c »).

Les deux parties simultanées.

Révision 1re partie : faire chanter barabin qui précède par la 2e voix.

Révision 2e partie : faire chanter les deux premières croches « *s'en al* » de la 1re voix pour habituer les élèves à la dissymétrie des paroles. — Simultanément (voir ci-dessus « d »).

f) *Enchaînement* a - b - c - e - voir « d ».

g) *Barabin* cinq fois (de la mesure 15, 2e croche, à la mesure 18 1er temps).

Les deux parties dialoguent. — Paroles rythmées et légères sans intonation. — Intonations sans rythme et sans répétition des sons. — Mise en place définitive.

h) *Enchaînement* « e » et « g ».

i) *La fille d'un paysan* (à partir de la dernière croche de la mesure 17 jusqu'à la fin). — 1re puis 2e partie séparément. — Les deux parties simultanées : processus habituel; puis enchaîner depuis la mesure 15; voir « d ».

j) *Enchaînement e - g - i.*

Enchaînement du chœur entier.

Interprétation

Peu de nuances. Ainsi que nous l'avons déjà signalé, de la légèreté et de la précision dans la diction comme dans le rythme : mesure 1 à 3 « piano » — mesure 3 à 7 « mf » dans l'ensemble, mais onomatopées « piano » — mesure 7 à 9 « mezzo forte » — mesure 10 « piano » puis « crescendo » — mesure 11 à 15 assez lié (sauf *barabin*) — mesure 15 à 17 « pianissimo » — mesure 18 à 21 « piano » puis « crescendo » pour terminer « forte ».

Couplets

2 et 3 : identiques au premier — 4 : très décidé en insistant sur les deux derniers mots — 5 : adouci et un peu timide jusqu'à la mesure 17 comprise. Les quatre dernières mesures : accentuées et énergiques.

Exécution

Ecoles mixtes. Ecoles de filles. Ecoles de garçons. 35 à 40 voix peuvent suffire.

La réussite de l'exécution dépend, du côté des élèves, de leur attention qui ne doit jamais se relâcher.

Un mouvement assez rapide facilite cette exécution et permet de respecter le caractère du chant.

EXERCICES ADAPTES A CE CHŒUR

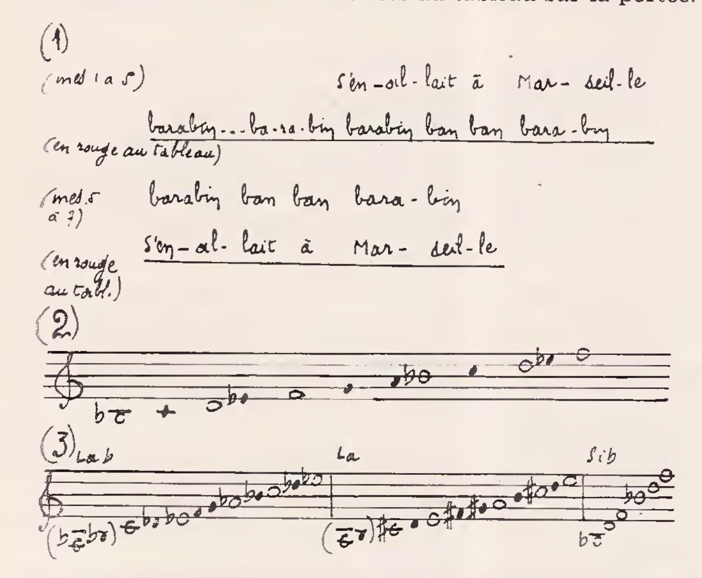
1) Sur les accords parfaits de La bémol majeur, La majeur, Si bémol majeur : exercices rythmiques à 2/4 avec combinaisons diverses des valeurs; les sons sont pris dans un ordre quelconque (voir 3 du tableau).

2) Exercices d'intonations à 2 voix à la tierce sur les gammes majeures de La bémol, La, Si bémol (voir 2 et 3 du tableau).

3) Exercices en canon sur les accords parfaits précités.

4) Exercices polyphoniques à 2 voix sur ces accords — conduits avec deux baguettes de couleurs différentes.

Toutes ces formules sont écrites au tableau sur la portée.



LA MUSIQUE EN 4ème et 3ème Moderne

Notre cri d'alarme de janvier a été largement entendu, il a eu écho dans la presse et s'est traduit par de nombreuses protestations au Ministère de l'Education Nationale.

Des paroles d'apaisement sont venues du Ministre lui-même : il a assuré qu'il ne serait pas touché à la musique.

Enregistrons cette réconfortante nouvelle.

Mais il importe toutefois que nous restions vigilants, car, si la musique ne se trouve plus seule visée, elle entre dans le cadre de toutes les disciplines, à l'exception de l'Education Physique et des Travaux manuels, auxquelles, paraît-il, des sacrifices pourraient être demandés.

Et puis, nous avons d'autres revendications à poser.

Pourquoi par exemple, la musique reste-t-elle seule absente du Concours Général depuis qu'on vient d'y introduire l'Education Physique ?

Depuis plusieurs années, l'Inspection Générale y réclame notre inscription. On a toujours opposé des difficultés pratiques d'organisation.

En vérité, cela ne tient plus.

MUSIQUE & CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » sur la Chaîne France III, avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg placé sous la direction de Marius Briançon.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 12 *février à* 15 *h.* 30 :

BEETHOVEN :

— Léonore n° 3 (Ouverture)
— Deux danses allemandes

Lundi 26 *février à* 15 *h.* 30 :

WEBER :

— Invitation à la Valse (orch. Berlioz)
— Euryanthe (Ouverture)

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent ces émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *février,* votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 15 (NF. 18 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.



NOUVELLES DE LA "SCHOLA CANTORUM"

Fondée en 1896 par Charles BORDES,
Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

269. rue Saint-Jacques - Paris-5e – ODE. 56-74

Le 2 décembre, un grand cocktail donné à la **SCHOLA CANTORUM** a réuni de nombreuses personnalités venues féliciter **MM. ROLAND-MANUEL**, nouveau Président du Conseil de direction, et **PIERRE WISSMER**, directeur de l'Ecole.

On sait en effet que **M. DANIEL-LESUR** a été nommé conseiller musical auprès des programmes de la Télévision. Malgré les tâches nombreuses auxquelles il doit faire face, il continuera néanmoins à assurer le cours de contrepoint dont il est titulaire depuis 1935. Contraint cependant de renoncer au poste de directeur, il s'est vu décerner par le Conseil de la **SCHOLA CANTORUM** le titre de Directeur honoraire.

On a remarqué la présence de **M. GEORGES FAVRE**, Inspecteur général, représentant le Ministère de l'Education Nationale, de **M. A. LEBRAS**, Directeur des Affaires Culturelles et Techniques au Ministère des Affaires Etrangères, de **Mme PIERSON**, du Ministère des Affaires Etrangères, de **M. CUTTOLI**, représentant le Ministère des Affaires Culturelles, de **M. BENEDETTI**, représentant l'Ambassade d'Italie, de **M. LUC BISCHOFF**, représentant l'Ambassade de Suisse, de **Mme ODETTE DUCHATEAU**, de **MM. GUY ERISMANN** et **M. PHILIPPOT**, représentant la R.T.F., de **M. PEDROT**, Maire du Ve Arrondissement, de **MM. FRANCIS POULENC, JEAN RIVIER, CESARE BRERO** (de Rome), **MAURICE OHANA, JEAN-ETIENNE MARIE, JEAN LANGLAIS, PIERRE REVEL**, de **Mlle MARCELLE de MANZIARLY**, de **Mmes HENRIETTE FAURE, FRANÇOISE LANDOWSKI, FRANÇOISE GOBET** et **NADIA TAGRINE**, de **MM. LAZARE-LEVY, PIERRE MAILLARD-VERGER, JEAN LAFORGE** et **ED. PENDLETON**, de **Mmes CHRISTIANE CASTELLI** et **ISABELLE ANDREANI**, de l'Opéra, de **Mme IRENE JOACHIM**, de l'Opéra-Comique, de **M. JEAN GIRAUDEAU**, de l'Opéra, de **Mmes MARIE-THERESE HOLLEY, JANE BATHORI** et **YVONNE GOUVERNE**, de **MM. MARC PINCHERLE, JACQUES CHAILLEY, GEOFFROY-DECHAUME, DOREL HANDMAN, MICHEL GUIOMAR, JOSE BRUYR, OLIVIER ALAIN, DOMINIQUE MACHUEL, V. GAMBAU** et **GERARD MICHEL**, de la **Comtesse de CHAMBURE**, de **Mlle SUZANNE DEMARQUEZ**, de **MM. DUCARRE** (disques Deutsche Gramophon), **KOEHLER** (disques Polydor), **KLOPFENSTEIN** (disques Philips), **LEVI-ALVARES** (disques B.A.M.), **R.-M. HOFMANN** (Club National du Disque), de **M. MAURICE WERNER**, de **M. et Mme ANDRE GAVEAU**, de la **Comtesse de TINGUY du POUET**, de **Mme EDOUARD LAENNEC**, de la **Comtesse de BRYE**, de **Mmes CLAUDE CARNOT** et **DUJARRIC de la RIVIERE**, du **Comte de COMMINGE**, de la **Baronne ROBERT de MENASCE**, de **M. et Mme PASTE de ROCHEFORT**, de **Mlle CARINE RUEFF**, de **M. GUY MOLLAT du JOURDIN**, du **Baron** et de la **Baronne de MONTLAVILLE**, etc.

⁂

Le 8 janvier, à 18 heures, **M. ROLAND-MANUEL** a inauguré son cours d'**Esthétique**.

Le 12 janvier a eu lieu le premier cours de **M. A. GEOFFROY DE-CHAUME** consacré à la **Musique Ancienne.**

Le programme de ce cours comprend, sous la forme d'enseignement pratique :

— la lecture musicale et le solfège antérieurement au XIXe siècle,

— l'interprétation musicale en application des principes du temps et selon les divers moyens d'expression,

— le rôle des agréments ; leur figuration, leur interprétation,

— l'étude des temps d'après les anciens métronomes (pendulés), la musique mécanique, les minutages d'époque, etc.,

— l'accompagnement improvisé sur la basse chiffrée.

Cet enseignement s'adresse aussi bien aux instrumentistes qu'aux chanteurs.

Rappelons en outre les cours de **M. GABRIEL COURET**, Régisseur Général de l'Opéra (**mise en scène lyrique**), celui de **M. JEAN GIRAUDEAU**, de l'Opéra (**chant**), ainsi que la classe d'**Ondes Martenot** de Mme **JEANNE LORIOD.**

M. BERNARD GAVOTY a été chargé d'un cours sur la **Technique de la Conférence**, qui s'adresse à tous ceux qui peuvent être appelés à présenter soit des concerts, soit des éditions, ainsi qu'aux professeurs de musique. Premier cours : 17 janvier à 18 heures.

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

Ces Rencontres auront lieu du 8 au 27 août 1962. Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans et les étudiants et étudiantes, même plus âgés, qui, dans ce cas, devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur école.

Finance d'inscription DM 35. — Le dernier délai de payement est fixé au 1er juin 1962. La somme ne doit être versée qu'une fois l'inscription acceptée.

L'hébergement gratuit est prévu grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des pièces à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. Des repas à prix réduits peuvent être obtenus dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement concernant l'utilisation du lieu d'hébergement et de s'annoncer au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

Programme des Rencontres :

Cercles d'Etudes : Chœur; Orchestre; Musique de chambre pour instruments à cordes; Musique de chambre pour instruments à vent; Chant solo et accompagnement de lied; Théâtre parlé; Séminaire sur Wagner.

Possibilité d'assister aux représentations suivantes :

Lohengrin (15 août); *Tannhauser* (20 août); *Parsifal* (21 août); *Tristan* (22 août); *L'Or du Rhin* (23 août); *La Walkyrie* (24 août); *Siegfried* (25 août); *Le Crépuscule des Dieux* (27 août).

Pour tous autres renseignements (inscriptions; choix de Cercles d'Etudes; Représentations du Festival, etc.) écrire à la :

Direction des Rencontres Internationales

Bayreuth

UNIVERSITE DE PARIS INSTITUT DE MUSICOLOGIE

Séminaire de Pédagogie Musicale :

Réunion du mardi 13 février 1962, à 17 h. 30, à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 1er étage.

« La méthode audio-visuelle », par M. A. MASSIS, Inspecteur Général de la Musique à la Direction Générale des Arts et Lettres.

Invitation cordiale à tous les professeurs d'Education musicale.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par D. MACHUEL
Professeur d'Education musicale au Lycée Montaigne

Nous placerons en tête de cette chronique un disque unique, appartenant à un genre tout à fait particulier : *la Musique de la Révolution*. En dehors de la *Marseillaise*, — présentée ici dans l'harmonisation et l'orchestration de GOSSEC qui lui donne une allure de grande musique et un certain recueillement, — et du *Chant du Départ* chanté avec l'orchestre et les chœurs, œuvres qui sont fort connues, il était utile de grouper plusieurs œuvres d'un intérêt inégal peut-être, mais parfaitement représentatives de cette époque. De CATEL, il y a la *Bataille de Fleurus* sur des paroles de Lebrun, une *Symphonie* et une *Ouverture en ut*; de MEHUL, une *Ouverture en fa*, et de CHERUBINI, l'*Hymne au Panthéon*, exécuté pour le transfert au Panthéon des cendres de Marat. Tout ceci est de la musique facile, où les banalités sont répétées à satiété et où tout est conçu pour faire de l'effet; il ne faut pas y chercher plus que ce qui s'y trouve et au contraire l'écouter comme un document. A ce titre, ce disque est tout indiqué pour les classes où l'on expose ce chapitre d'Histoire de la Musique, et il vient combler une lacune; en effet, il nous semble important de faire connaître cette musique qui montre bien l'état d'esprit de cette période historique et fait mieux comprendre l'état de la musique française au début du XIXe siècle. L'exécution est parfaite, la gravure remarquable (Erato LDE 3183).

L'Ensemble des Solistes de Zagreb dont les enregistrements connaissent une célébrité combien justifiée vient de grouper sur un même disque, en dehors des *Sonates* à quatre n°s 5 et 6 de ROSSINI, une série de morceaux très courts parmi lesquels ils choisissent habituellement les « bis » qui prolongent leurs concerts. Il y a peu à dire sur ce disque remarquable sauf de le recommander aux admirateurs de l'Ensemble conduit par Antonio Janigro, et de signaler qu'il contient plusieurs pages pouvant facilement servir d'exemple en classe : *Sarabande, Gigue* et *Badinerie* de CORELLI, *Sérénade* de HAYDN (extraite du quatuor op. 3 n° 5), et le très célèbre *Menuet* de BOCCHERINI, par exemple (AMADEO AVRS 6083).

Les six *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. BACH qui ont déjà été plusieurs fois enregistrées, viennent de faire l'objet d'une nouvelle édition. Nous la devons à Paul Tortelier (VSM FALP 696 à 698). Cet ensemble monumental de la littérature pour violoncelle fut conçu par Bach en 1720 alors qu'il résidait à Cöthen. A cette époque, le violoncelle avait définitivement acquis toutes ses possibilités techniques et expressives, mais il se trouvait encore en concurrence avec la viole de gambe. En écrivant ces Suites, J.-S. Bach affirme d'une façon nouvelle la primauté du violoncelle. Leur forme est celle de la Suite française avec Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuet ou Bourrée et Gigue. La cinquième, en ut mineur, est « discordable », c'est-à-dire qu'elle doit se jouer avec la chanterelle « la » accordée au « sol », et la sixième est écrite pour « Viola Pomposa », basse de viole à 5 cordes inventée par J.-S. Bach; la cinquième corde, un mi aigu, devait faciliter l'exécution dans les tessitures élevées; l'instrument fut vite abandonné. Les six Suites sont ici jouées avec un violoncelle normalement accordé. Félicitons Pathé Marconi pour la magnifique plaquette accompagnant les disques; elle contient d'excellents commentaires dans lesquels Paul Tortelier lui-même nous livre toute sa pensée en face de cette musique qu'il interprète si bien, mais encore une reproduction photographique de la partition. L'auditeur, non violoncelliste ou ne possédant pas cette partition, peut ainsi se rendre compte « de visu » de la richesse de l'écriture et de la beauté de l'interprétation.

Viennent ensuite deux disques de piano. Le récital CHOPIN présenté par Thierry de Brunhoff sous l'étiquette VEGA (C 30 A 308) est un excellent choix (*Fantaisie-impromptu, Polonaise-Fantaisie*, 3 *Valses*, la 1re *Ballade*, la *Berceuse*, la *Tarentelle* et 2 *Nocturnes*; l'interprétation révèle un artiste connaissant parfaitement l'instrument, jouant en musicien raffiné et cherchant à charmer par la douceur de la sonorité.

Le second est davantage une curiosité; enregistré par Cziffra, il est consacré à 4 *Paraphrases* de LISZT. L'inoubliable virtuose que fut Liszt se plaisait à transposer pour son instrument de grandes pages d'orchestre telles que l'*Ouverture* de *Tannhäuser* (tout simplement) ou à réaliser des Fantaisies sur des thèmes d'œuvres connues : *Tarentelle* de bravoure sur des thèmes de la *Muette de Portici* ou *Marche nuptiale* sur des thèmes du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Pour expliquer le côté exceptionnel de ce disque nous emprunterons quelques lignes à la pochette : « 1956, Budapest. A la fin d'une séance d'enregistrement, Cziffra avait « ébauché » d'un seul jet ces quatre transcriptions. Elles devaient faire l'objet d'un travail ultérieur. Les événements d'octobre et son départ de la Hongrie ne lui permirent pas d'y donner suite. Lui-même avait oublié cette prise de son qu'il considérait comme une lecture « pour faire plaisir aux amis présents ». C'est cet enregistrement que Pathé Marconi nous offre après avoir obtenu l'accord du virtuose. C'est parfaitement prodigieux, et d'une habileté technique écrasante (VSM FALP 520).

Nombreux sont les disques de musique de chambre. Au chapitre de la sonate nous en trouvons deux de MOZART pour piano et violon, par Aldo Ciccolini et Charles Cyroulnik (VEGA C 30 A 319). En si bémol Majeur, ces *deux Sonates* K. 378 et K. 454 sont respectivement de janvier 1779 et avril 1784. La première, écrite à Salzbourg, était destinée à son père Léopold et à sa sœur Nannerl; la seconde, écrite à Vienne, l'était en vue d'un concert où devait jouer une jeune virtuose italienne Regina Strinasacchi; nous savons que Mozart, débordé de travail et n'ayant eu le temps que de copier la partie de violon, joua la sienne par cœur. L'interprétation de Ciccolini et de Cyroulnik est pleine de joie et de gaîté, plus expressive au violon qu'au piano qui, malgré une sonorité douce et onctueuse, reste un peu mécanique parfois.

Viennent ensuite les deux *Sonates pour alto et piano* de BRAHMS (CAPITOL P. 8478). Ces œuvres destinées véritablement à la clarinette sont les dernières œuvres de musique de chambre écrites par Brahms; elles virent le jour durant l'été de 1894 que Brahms passa hors de Vienne. Dans ces pages d'un musicien vieilli et affaibli, nous retrouvons toute la fougue passionnée de sa jeunesse mais les sentiments sont beaucoup plus intériorisés et les élans plus contrôlés. Le charme et la plénitude de la pensée brahmsienne sont encore intacts, comme ils le seront jusque dans les dernières pages (les quatre Chants sérieux), et cela rend les deux sonates op. 120 très attachantes. Brahms a bien indiqué que ces œuvres pouvaient se jouer indifféremment à la clarinette ou à l'alto, mais on se rend compte à l'audition qu'elles sont écrites pour mettre en valeur la sonorité et les possibilités véloces de l'instrument à vent. Néanmoins le présent enregistrement est précieux par la chaleur de l'interprétation, et il convient de le recommander vivement.

Deux *Quintettes* écrits pour des formations très différentes sont parus aux DISCOPHILES FRANÇAIS. Celui de SCHUBERT, sous-titré « *la Truite* » est écrit pour piano,

violon, alto, violoncelle et contrebasse; cette formation inattendue s'explique par la composition d'un groupe d'amis auquel l'œuvre est dédiée, et que Schubert avait rencontré au cours d'un voyage heureux fait durant l'été 1819 en compagnie du chanteur Johann Vogl; l'œuvre fut écrite au retour à Vienne et le titre vient du quatrième mouvement qui est une suite de Variations sur le Lied de la Truite; elle reflète une ambiance joyeuse et gaie, pleine d'une fantaisie qui manque presque de sérieux. L'interprétation est gaie et spirituelle (DF 730.054).

Le *Quintette* de SCHUMANN a été écrit entre les mois de septembre et de novembre de l'année 1842; il est dédié à Clara. Si l'on examine la production de cette année 1842, on conclut que Schumann était particulièrement attiré par la musique de chambre. Entre les mois de juin et de novembre, il compose les trois Quatuors à cordes, le Quatuor avec piano et le présent Quintette (piano, quatuor à cordes). On trouve dans ses quatre mouvements, toute la vigueur et l'ardeur romantiques de Schumann qui alternent ou s'opposent avec les passages où s'expriment son âme poétique. L'interprétation de Georges Solchany et du Quatuor Hongrois est bonne, plus passionnée du côté des cordes que de celui du piano, chez qui l'on aimerait un peu plus de legato; l'Agitato de la Marche funèbre comme le Scherzo du reste sont presque placides alors qu'il y souffle un vent de tempête (DF 730-030).

Au chapitre des concertos, nous pouvons recommander trois excellents disques. Le premier, consacré au *Triple Concerto* de BEETHOVEN (piano, violon, violoncelle et orchestre), fait connaître une œuvre assez oubliée qui est pourtant d'une belle inspiration et permet de mettre en évidence les qualités de trois virtuoses associés comme dans un trio pour la circonstance. Ce Concerto, écrit en 1804 et dédié au Prince Lobkowitz, est composé des trois mouvements traditionnels; à l'époque, on lui reprocha son mouvement lent trop court et l'absence de cadences. De grands ensembles tels que le Trio Cortot, Thibaud, Casals ont tenté de le remettre à l'honneur, mais en vain. Ici, l'interprétation de Geza Anda, Wolfgang Schneiderhan, Pierre Fournier et Ferenc Fricsay, à la tête de l'Orchestre Radio-Symphonique de Berlin, est remarquable et la gravure parfaite (D.G. 619 236).

Le second, une nouvelle gravure du *Concerto n° 2 en si bémol Majeur* de BRAHMS pour piano et orchestre, est une interprétation exceptionnelle de cette œuvre. Svitoslav Richter est un pianiste très inspiré en possession d'une technique quasiment parfaite; l'interprétation est très prenante et communicative en même temps que d'une clarté de jeu étonnante et d'une sonorité délicieuse. Ce concerto composé entre 1878 et 1881 est d'une grande richesse d'écriture aussi bien pour le soliste que pour les interventions de l'orchestre; la première audition eut lieu à Budapest le 9 novembre 1881, Brahms tenant lui-même la partie de piano; l'œuvre comporte quatre mouvements, ce qui est exceptionnel, le Scherzo ne figurant jamais dans la composition d'un concerto; le charme, le grand lyrisme, la fougue des rythmes heurtés, nous retrouvons tous les caractères si chers à Brahms. Malgré ses apparences, le concerto reste fidèle, dans son enemble, aux formes classiques (RCA 630.582).

Le troisième est consacré au violoncelliste Pierre Fournier; deux grands *concertos,* SAINT-SAENS et Edouard LALO, et un *Adagio* de Max BRUCH l'emplissent. Le premier Concerto de Saint-Saëns, écrit en 1872, est encore souvent au répertoire des violoncellistes; il est d'un effet relativement facile et son écriture permet à l'artiste de se faire valoir dans sa meilleure tessiture; l'orchestre est puissant mais ne couvre jamais le soliste, ce qui est assez rare avec le violoncelle. Au contraire, celui de Lalo est beaucoup plus oublié et semble, en certains de ses passages, un peu démodé. Composé en 1876, joué pour la première fois le 9 décembre 1877 aux Concerts Populaires, il est dramatique, énergique et souvent d'un lyrisme tendu; l'Intermezzo central est beaucoup plus calme, mais il est facilement sentimental. Le Final s'achève dans une conclusion éblouissante. Du point de vue violoncellistique c'est aussi une œuvre remarquable en raison de l'équilibre entre le soliste et l'orchestre et du plaisir que l'on éprouve à fair chanter les belles phrases qui s'y trouvent. (D.G. LPM 18 669).

Du côté de l'Opéra, nous saluons une première avec un enregistrement abrégé d'*Iphigénie en Tauride* de GLUCK; il contient les morceaux marquants de l'œuvre dans une interprétation parfaite qui groupe Rita Gorr, Nicolaï Gedda, Ernest Blanc et Louis Quilico, et qui est dirigée par Georges Prêtre. Le texte de Guillard nous montre Iphigénie qui a été transportée en Tauride où elle devient prêtresse de Diane et doit procéder à l'exécution des étrangers qui débarquent sur le rivage. Oreste et Pylade débarquent; au moment où Oreste va être exécuté, il se fait reconnaître d'Iphigénie comme son frère; Pylade et Diane le sauvent. Jouée pour la première fois à Paris en 1779, *Iphigénie en Tauride* remporta un succès considérable. (VSM Plaisir Musical, FALP 30.192).

Une autre version abrégée nous est proposée par la marque Polaris : les airs principaux du *Barbier de Séville* sont chantés par une equipe jeune groupée autour de Pierre Savignol (Basile) et composée de Françoise Louvay (Rosine), André Mallabrera (Almaviva) et Henri Gui (Figaro). L'orchestre est conduit par Jésus Etchevery. Une interprétation gaie, pleine de verve et d'entrain. (Polaris L 80.005.)

⁂

Nous terminerons cette chronique avec un disque de musique contemporaine (un seul hélas !). Consacré à Bela BARTOK, il réunit les *Suites d'orchestre* tirées respectivement du *Prince de Bois* et du *Mandarin merveilleux*. Le Prince de Bois est un poème chorégraphique écrit entre 1914 et 1916 sur un livret de Bela Balazs qui était déjà l'auteur du Château de Barbe Bleue. L'œuvre fut accueillie avec de vives critiques à cause de son ambiance jugée trop pessimiste. *Le Mandarin Merveilleux* vit le jour deux ans plus tard; c'est un mimodrame dont le livret est de Melchior Lengyel. L'œuvre, refusée à Cologne puis à Budapest à cause de son manque de moralité ne fut reprise qu'après la mort du compositeur en 1945 à Budapest, et en 1951 à New-York. Les sujets sont résumés succinctement mais fort bien sur la pochette du disque. L'interprétation de l'Orchestre de la Radio de Baden-Baden conduit par Rolf Reinhardt est remarquable, et la gravure est d'une clarté et d'une fidélité assez exceptionnelles. La couverture est ornée d'une magnifique reproduction d'une peinture chinoise. (Vox PL 12040).

ALBINONI - **Concerto à 5 op. 5 n° 1** 30/33 - AMADEO AVRS 6083

BACH (J.-S.) - **Six Suites pour violoncelle** 30/33 - VSM - FALP 696/8

BARTOK (Bela) - **Le Mandarin Merveilleux**
Le Prince de Bois 30/33 - VOX PL 12040

BEETHOVEN - **Triple Concerto** (Piano, violon, violoncelle)
30/33 - DEUTSCHE 619236

BOCCHERINI - **Menuet** 30/33 - AMADEO AVRS 6083

BRAHMS - **Concerto n° 2** (piano) **op. 83** 30/33 - RCA - 630.582
Deux Sonates alto piano op. 120 30/33 - CAPITOL - P 8478

BRUCH (Max) - **Kol Nidrei** (violoncelle et orchestre)
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18 669

CATEL (Charles Simon) - **La Bataille de Fleurus**
Symphonie en ut 30/33 - ERATO - LDE 3183

CHERUBINI (Luigi) - **L'Hymne au Panthéon**
30/33 - ERATO - LDE 3183

CHOPIN (Frédéric) - **Fantaisie Impromptu** - **Polonaise Fantaisie** - **Valse op. 64 n° 2** - **Valse op. 70 n° 1** - **Valse en mi mineur** (op. Posthume - **Première Ballade op. 23** - **Berceuse op. 57** - **Tarentelle op. 43** - **Nocturnes op. 27 nos 1 et 2** 30/33 - VEGA - C 30 A 308

CORELLI (A.) - **Sarabande, Gigue et Badinerie**
30/33 - AMADEO - AVRS 6083

GLUCK - **Iphigénie en Tauride** 30/33 - VSM - FALP 30.192
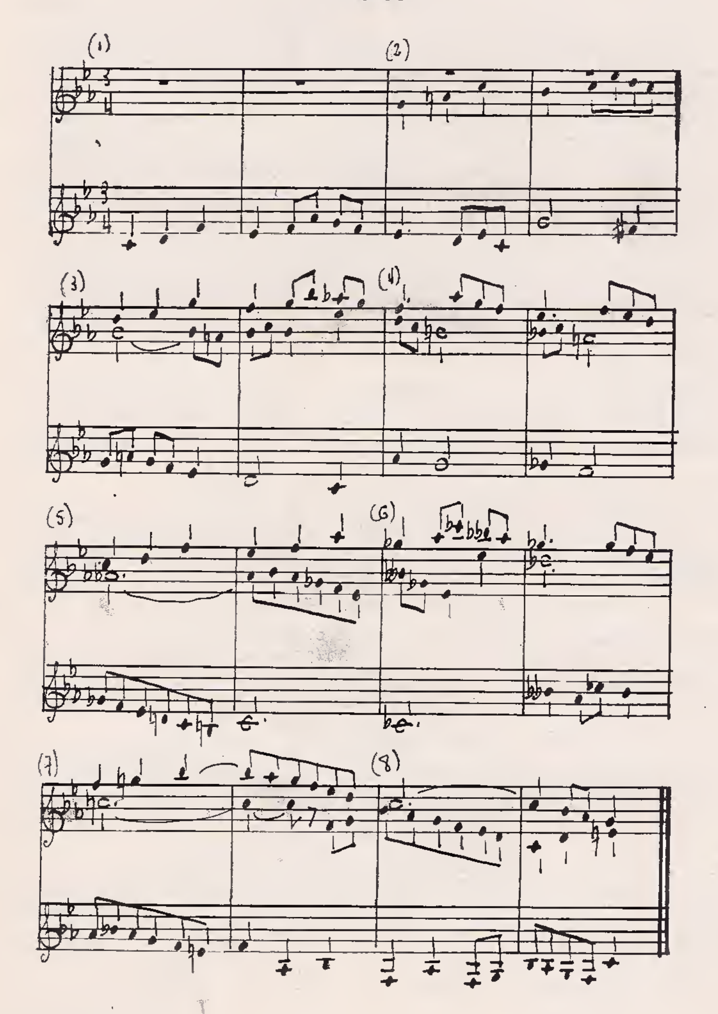
HAYDN (J.) - Sérénade op. 3 n° 5 — 30/33 - AMADEO - AVRS 6083
LALO (Edouard) - Concerto (violoncelle) — 30/33 - DEUTSCHE - LPM 18 668
LISZT - Quatre Paraphrases — 30/33 - VSM - FALP 520
MEHUL - Le Chant du Départ - Ouverture en Fa — 30/33 - ERATO - LDE 3183
MOZART - Deux Sonates piano violon K. 378 et K. 454 — 30/33 - VEGA - C 30 A 319
PARADIS (M.T.) - Sicilienne — 30/33 - AMADEO - AVRS 6083
ROSSINI - Barbier de Séville (extraits) — 30/33 - POLARIS - L 80005
Sonates à quatre n°s 5 et 6 — 30/33 - AMADEO - AVRS 6083
ROUGET DE L'ISLE - La Marseillaise — 30/33 - ERATO - LDE 3183
SAINT-SAENS (C.) - Concerto n° 1 violoncelle et orchestre — 30/33 - DEU-TSCHE - LPM 18 669
SCHUBERT - Quintette La Truite — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730054
SCHUMANN - Quintette piano et cordes — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730030

EXAMENS ET CONCOURS

(suite de la page 3/119)

VILLE DE PARIS - 2e Degré

Dictée



SOIREES MUSICALES DE L'INSTITUT NEERLANDAIS

Mardi 6 Février à 21 heures.

(Nap de Klijn, violon, et Elisabeth Rümke, piano: *Sonate en sol mineur* (*J.B. Senaillé*), *Sonate en do majeur KV 296* (*Mozart*)- *Sonate* (*Cl. Debussy*) - *Deux Pièces* (*Lex van Delden*) - *Sonate en la majeur* (*César Franck*).

Mardi 13 Février à 21 heures.

Le Trio Flagy : Dirk Alma, flûte, Herman Wiegmans, alto, Dick Visser, guitare.

Sonata da Camera pour flûte, alto et guitare (*Jurriaan Andriessen*). — *Seis bailes populares* (*Luc de Ribayaz*). — *Danses Flamencos : Farruca torero, Medio Granaïnas, Sleares modernas* (*Luc de Ribayaz*). — *Trio pour flûte, alto et guitare* (*Victor Legley*). — *Etude n° 1, prélude n° 4 et prélude n° 1* (*Heitor Villa Lobos*). — *Trio pour flûte, alto et guitare* (1961) (*Henk Badings*), *1re audition en France*.

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Institut Néerlandais, 121, rue de Lille, Paris-7e, Tél. SOL. 85-99, les jours ouvrables de 9 h. 30 à 12 h. 30 et de 15 à 18 heures. Fermé le samedi.

Réservation des places au Secrétariat ou par téléphone.

On nous prie d'insérer :

La jeune pianiste française Marie-Antoinette Pictet a fait, du 20 au 25 novembre, une tournée en Suisse. Elle accompagnait l'Orchestre de Chambre de Toulouse sous la direction de Louis Auriacombe.

Le talent incontestable de notre jeune virtuose a été partout reconnu. Les plus importants quotidiens et les hebdomadaires ont tous réservé une partie de leurs colonnes à Marie-Antoinette Pictet; la Radio et la Télévision lui ont consacré une émission en français et en allemand dans leur programme dominical.

La jeune pianiste, dès son retour de Suisse, consacre son temps à la préparation du concert qu'elle donnera chez Lamoureux, le 25 février prochain.

DURAND & C[ie] - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8[e])

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch[ts] et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4[e] et de 3[e] des lycées et collèges et la 2[e] année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chg[ts] de clés avec accp[t] (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à ch[ts] de clés avec accp[t] (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1960).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations) 1[er] Volume : Noëls, airs et brunettes des 16[e] et 17[e] siècles. 2[e] Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511.

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par J. Rollin et Rollo Myers. Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— Fais-nous chanter, le Livre du Meneur de chant.
— Ensemble, chansonnier pour les colonies de vacances.
— Voix Unies. 40 chansons populaires.
— Voix Amies. 40 chansons populaires.
— Quittons les Cités. 6 chants de marche à 2 voix.
— La Fleur au Chapeau. 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 Chants du XVe au XVIIIe S.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— Le Rossignolet du Bois.
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIX siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 1er trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON